This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

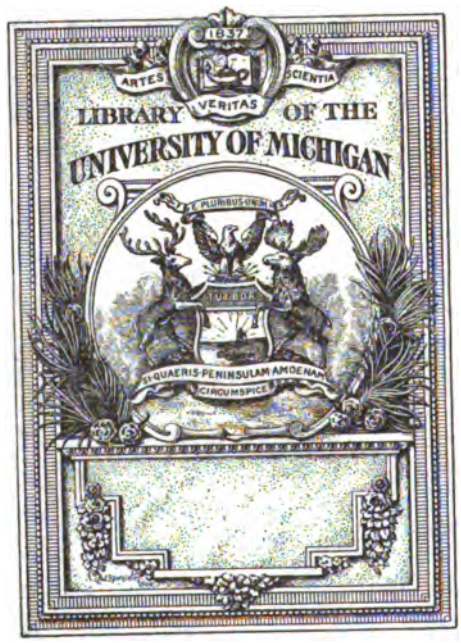
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Das deutsche Drama.

Das Deutsche Drama

105535

des neunzehnten Jahrhunderts

in seinen Hauptvertretern

von

Dr. Siegismund Friedmann
Ord. Professor an der R. Accademia Scientifico-Letteraria in Mailand.

Autorisierte Übersetzung

von

Ludwig Weber.

Erster Band.

Leipzig
Carl Meyers Graphisches Institut
1900.

Vorwort des Verfassers.

Mit diesem Werke habe ich mir die Aufgabe gestellt, die Geschichte des deutschen Dramas nach Schiller an dem Geiste des Lesers vorüberzuführen.

Ausführlich behandelte ich die großen Dichter, die als Repräsentanten litterarischer Strömungen auftraten, weniger eingehend diejenigen, denen eine nur geringere Bedeutung zukommt.

Ich habe versucht, volkstümlich im guten Sinne zu sein; habe alle unnötige Schwerfälligkeit dem Werke ferngehalten, und es vermieden, die Anmerkungen mit gelehrtem Ballast zu überladen. Diese enthalten größtenteils biographische Notizen und Stellen aus den Dichtungen selbst, wie sie im Texte stören würden. Wenn nun aber die Anmerkungen auf mancher Seite dennoch einen etwas breiten Raum einnehmen, so ist das eine Notwendigkeit, die sich nicht umgehen ließ bei meinem Bestreben, neben dem Stoffe selbst auch die einschlägige Litteratur mit in den Kreis meiner Betrachtungen zu ziehen.

Mailand, Sommer 1893.

E. Friedmann.

Vorwort des Übersetzers.

Seit dem Erscheinen der italienischen Ausgabe dieses Werkes („Il dramma tedesco del nostro secolo", Milano 1893, Libreria Galli) wurden in Kreisen maßgebender Beurteiler Italiens sowohl als auch Deutschlands die anerkennendsten Stimmen laut, und damit war der Beweis gegeben, daß der Verfasser seiner Aufgabe, die er sich mit der Herausgabe dieses Buches stellte, vollkommen gerecht geworden ist. Der herzliche Willkomm aber, den das „Dramma tedesco" besonders bei deutschen Kritikern fand, von denen ich nur die Namen Bulthaupt, Creizenach, Koch und Sauer zu nennen brauche, rechtfertigt diese Übersetzung. So übergebe ich denn auch mit den besten Wünschen und Hoffnungen der Öffentlichkeit diesen ersten Band, dem noch in diesem Jahre ein zweiter folgen wird, worin die Darstellung bis auf unsere Tage fortgeführt werden soll.

Friedmann ist seinem Vorsatze treu geblieben, sein Werk volkstümlich im guten Sinne des Wortes zu halten. Und doch ist es ihm gelungen, forschend in all die Tiefen der Dichterseelen hinabzusteigen, wie man es von einem Autoren erwartet, dessen Werk nicht nur für die weiteren Kreise gedacht ist, sondern das auch dem Gelehrten ein bequemes und geschätztes Buch sein soll. Da ferner der Verfasser sich nicht mit Essays begnügt, sondern entwickelungsgeschichtlich vorgeht und die Dichtungen aus dem Leben und den Absichten ihrer Schöpfer heraus verständlich macht, also den Leser auf einen objektiven Standpunkt führt, und endlich auch die einschlägigen Schriften zu seinen Erörterungen heranzieht, so kann man von dem vorliegenden Werke wohl behaupten, daß es berufen ist, eine Lücke in unserer kritisierenden Litteratur auszufüllen.

Was nun meine Übersetzung anbelangt, so habe ich mich nach Möglichkeit an das Original des nicht bloß in Italien angesehenen Gelehrten gehalten, glaubte mich aber dazu berechtigt, mit dem Einverständnis des Urhebers redaktionelle Verschiebungen vornehmen, wie auch ab und zu Erläuterungen fallen lassen zu können, die wohl für den Italiener, nicht aber für den Deutschen von besonderer Wichtigkeit sein konnten. Andererseits mußten aber der vorliegenden Ausgabe Erweiterungen eingefügt werden, wie sie für das Lesepublikum Deutschlands als unentbehrlich erachtet wurden. Angaben über die Angehörigkeit der Zusätze zu machen, die sich teils auf den Stoff selbst, teils auf die Durcharbeitung der einschlägigen, nach Herausgabe des italienischen Textes erschienenen Litteratur erstrecken, wurde anfänglich versucht, bald aber als störend und undurchführbar erkannt und darum aufgegeben, und nur aus Versehen ist eine diesbezügliche Notiz auf S. 77 stehen geblieben. Es sei darum hier nur gesagt, daß alles von der italienischen Ausgabe Abweichende teils vom Verfasser selbst, teils vom Übersetzer herrührt, wie es denn von diesen beiden überhaupt für notwendig erachtet wurde zur einheitlichen Durchführung des Ganzen in stetem Kontakt zu bleiben.

Mannigfache Förderung verdankt meine Arbeit ferner noch meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Georg Witkowski, der mich mit seinem guten Rate wie auch mit Werken seiner Bibliothek unterstützte.

Schätzenswerten Beistand beim Übersetzen leistete mir die ehemalige Schülerin der Mailander Akademie, Fräulein Anna Galante.

Leipzig, September 1899.

Ludwig Weber.

Inhalt.

Seite

Vorwort des Verfassers V
Vorwort des Übersetzers VII
Inhaltsverzeichnis IX
Einleitung XIII

Heinrich von Kleist.

Einleitung 3
Robert Guiskard 7
Die Familie Schroffenstein 14
Penthesilea 24
Käthchen von Heilbronn 37
Die Hermannsschlacht 48
Der Prinz von Homburg 62
Die Lustspiele 75
Erzählungen 81
Schlußbetrachtung. Kleists Tod 83

Christian Dietrich Grabbe.

Einleitung 89
Herzog Theodor von Gothland 91
Don Juan und Faust 93
Historische Dramen 97
Schlußbetrachtung. Grabbes Tod 101

Christian Friedrich Hebbel.

Einleitung 107
Judith 113
Genoveva 126
Maria Magdalena 138
Ein Trauerspiel in Sizilien 153
Julia 157
Herodes und Mariamne 163
Lustspiele 177
Moloch 178
Michel Angelo 182
Agnes Bernauer 183
Gyges und sein Ring 193
Die Nibelungen 201
Demetrius 217
Schlußbetrachtung 222
Nachfolger Hebbels (Robert Griepenkerl. Elise Schmidt) 223

Otto Ludwig.

Einleitung 227
Der Erbförster 228
Die Makkabäer 238
Fragmente (Agnes Bernauer. Genoveva) 247
Jugenddramen (Fräulein von Scuderi. Die Rechte des Herzens. Die Pfarrrose) 248
Schlußbetrachtung 251

Franz Grillparzer.

Einleitung 257
Die Ahnfrau. (Blanka von Castilien) 266
Sappho 278
Das goldene Vließ 289
Hero und Leander 310
König Ottokars Glück und Ende 323
Ein treuer Diener seines Herrn 336
Ein Bruderzwist in Habsburg 346
Der Traum ein Leben 355
Weh dem, der lügt. (Die Schreibfeder. Wer ist schuldig?) 363
Libussa. (Drahomira) 371
Die Jüdin von Toledo 380
Esther 387
Fragmente 393
Melusine 396
Gedichte 400
Novellen 403
Schlußbetrachtung 405

Einleitung.

Einleitung.

Im Anfang unseres Jahrhunderts hatte das deutsche Drama seinen Höhepunkt erreicht.

Durch Lessing von dem Pseudoklassizismus der Franzosen befreit, dann zur Zeit des jungen Goethe und seiner revolutionären Freunde in der Sturm- und Drangperiode den ungestümen, leidenschaftlichen Gefühlsausbrüchen und den Seltsamkeiten einer zügellosen Begeisterung überlassen, wurde das deutsche Drama in den Jahren der Reife der beiden Weimarer Freunde in die Grenzen der Kunst zurückgeführt und der strengen Disziplin ästhetischer Ideale unterworfen.

Das war eine selbstbewußte, eine reife Kunst, wie sie nur das Genie der beiden großen Dichter ins Leben zu rufen vermochte. Und so übte denn auch das klassische, idealistische Drama von Schiller und Goethe eine mächtige Anziehungskraft auf die nachfolgenden dramatischen Dichter aus, jene zwingende Kraft, unter deren Zeichen alle Perioden stehen, die einer Kunstepoche folgen, in der geniale Männer mit Erfolg gewirkt haben.

Viele schwächere Talente gingen nun die Bahnen dieser beiden Großen, ohne jedoch mehr als kalte Nachahmungen zu stande gebracht zu haben. Nicht zu diesen, die in den klassischen Dichtungen nur Anregungen für die Erzeugung vergänglicher theatralischer Werke fanden, wollen wir den tiefen und gemütvollen Schöpfer der Sappho, der Medea und der Hero rechnen.

Grillparzer entwickelt in seinen Dramen die idealistische Richtung der beiden Klassiker weiter, aber frei, als die natürliche Äußerung seines zur strengen Form hinneigenden Talentes, und nicht von der Absicht geleitet, jene bereits so glückliche und umjubelte Kunst nachzuahmen.

Er gehörte keiner Schule an. Er ging allein und blieb in einer Art freiwilliger Verbannung dem litterarischen Leben seiner Zeit fern. Seine Kunst kann betrachtet werden als das endgültige Ergebnis dessen, was von Schiller und Goethe für die deutsche Dichtkunst angestrebt worden ist. Die Kraft, die Stilreinheit, die innere Harmonie, wie wir sie in den Werken der beiden Weimarer finden, vereinigen sich in Grillparzers Dramen mit einer scharfen Beobachtung und mit einer tiefen psychologischen Analyse. Er war würdig das Erbe unserer Klassiker anzutreten, und dennoch blieb ein großer Teil seiner Dichtungen fast unbekannt, dennoch wurde der Dichter bis zu den letzten Jahren seines hohen Alters nicht gebührend geschätzt, während die Menge der Nachahmer mit ihren Werken das Theater völlig beherrschte. Die Kunst erstarrte. An Stelle einer tiefen, echten Empfindung und des Kampfes um menschliche Ideale trat eine kalte Schönrednerei; das höchste, was noch geschaffen wurde, war eine dankbare Rolle. Auch die ästhetischen Errungenschaften wurden vernachlässigt, und der ehemalige stolze Strom dramatischer Dichtkunst versickerte in den Öden der deklamatorischen Jambentragödie.

Die dramatische Kunst mußte sich also erneuen, sie mußte zur Natur, zur Wahrheit zurück. Und so fand die neue revolutionäre Schule gegen die Mitte dieses Jahrhunderts, trotz ihrer Ausschweifungen, denen wir besonders in dem zügellosen Genie Grabbes begegnen, ihre Berechtigung als eine der bedeutendsten Erscheinungen des modernen deutschen Theaters.

Diese Richtung, die in dem eingehendsten Studium der menschlichen Seele, ihrer charakteristischen und individuellen Äußerungen, sowie der psychologischen Abnormitäten bestand, ist glorreich vertreten durch das mächtige Talent Chr. Friedrich Hebbels. Aber der erste, der die Kühnheit hatte, diese neue Bahn zu betreten, während das klassische Drama noch in seiner höchsten Blüte stand, war Heinrich von Kleist.

Wie alle die anderen jungen Dichter, so fühlte auch er sich von Shakespeare mächtig angezogen. Aber er begnügte sich nicht mit einer nackten Nachahmung des Briten. Er wußte das Wertvolle vom Unfruchtbaren wohl zu scheiden. Er hatte eingesehen, daß die Ungebundenheit der Form der Werke des englischen Tragikers für seine Zeit nicht mehr angängig, ja, daß sie an den Werken dieses großen Tragödiendichters selbst nicht das Beste sei. Für Kleist hatten Schiller und Goethe nicht vergebens gewirkt, für ihn waren diese

beiden nicht vergebens von dem ungezügelten Drang ihrer Jugendjahre, in denen Shakespeare auch ihr Vorbild gewesen, zur Formenstrenge ihrer klassischen Periode übergegangen. Und so kann es schon als ein großer Erfolg des jungen Dichters bezeichnet werden, daß er in den Glanz jenes Genius geschaut hatte, ohne von demselben geblendet worden zu sein, denn „Shakespeare" hatte die Losung der Stürmer und Dränger geheißen, der Freunde des jungen Goethe, der in seinem „Götz von Berlichingen". noch ganz im Banne des Engländers stand, und „Shakespeare" lautete später die Devise der Romantiker. Aber im Gegensatz zu all diesen nahm Kleist nur die Individualisierung jenes Großen an, die er mit der strengen, geschlossenen Form, mit der Stileinheit, mit der Stimmungsreinheit zu verschmelzen strebte, wie er sie in der antiken Kunst und in den reifen Werken Schillers und Goethes fand.

Heinrich von Kleist.

Einleitung.

Heinrich von Kleist stammte aus einem alten adeligen Geschlechte, das dem Staate schon eine beträchtliche Anzahl tapferer Soldaten, darunter 18 Generäle, geliefert hatte. Am 18. Oktober 1777 wurde er in Frankfurt a. O. als der Sohn eines preußischen Offiziers, des Kapitäns Joachim Friedrich von Kleist geboren, und kaum fünfzehn Jahre alt (1792) trat auch er in die Armee ein. Aber das sprichwörtliche: „Alle Kleists Dichter" sollte sich auch an ihm erfüllen, wie es sich schon so glänzend an Lessings Freunde, an Ewald von Kleist bewahrheitet hatte, der seinen Ruhm in gleich ehrenvoller Weise seinem Gedichte „Frühling" wie seinem Tod auf dem Schlachtfelde verdankt. Wer weiß, wie oft Heinrich seines Verwandten, in der Vaterstadt Frankfurt a. O. stehendes Denkmal, das die Inschrift trug: „Guerrier, Philosophe et Poète", betrachtet und sich vorgenommen haben mag, diesem edlen Vorbilde nachzustreben. — Und auch er sollte Krieger, Philosoph und Poet werden.[1])

Nach dem unglücklichen Feldzuge gegen die französischen Republikaner im Jahre 1795, an welchem er sich beteiligt hatte, verließ der junge Offizier die Armee, um sich 1799 als Student an der damaligen Universität in Frankfurt a. O. einschreiben zu lassen.[2])

Von diesem Augenblicke an kannte sein unruhiger und wißbegieriger Geist keine Ruhe mehr. Sein verschlossenes Wesen — es

[1]) In Kochs „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte" (1887/88, S. 321—23) führt Richard Weißenfels außer der Hypochondrie viele andere Ähnlichkeiten der beiden Dichter an, so z. B. die im Studiengang und in Lebensidealen, wodurch es noch wahrscheinlicher wird, daß Ewald für unseren Dichter zum Vorbild wurde.

[2]) In einem Briefe an seinen ehemaligen Hauslehrer Martini giebt er den Beweggrund zu diesem Schritte an, der auf den ersten Blick als unbesonnen

war seine Überzeugung, daß der Mensch von Natur aus keinen anderen Vertrauten habe als sich selbst[1]) — brachte ihn zum Nachdenken, zum steten Hineinschauen in seine Seele und zur Verschärfung der Studien, die seinen Drang nach Weisheit befriedigen sollten. Die Welt, schreibt er in einem Briefe aus jener Zeit, sei voller Fragen, auf welche niemand Antwort zu geben wisse; und so geht er von einem Studium zu dem anderen über — von der Mathematik und Rechtswissenschaft zur Philosophie, von der Philosophie zur Naturwissenschaft, um sich schließlich mit Litteratur zu beschäftigen. Wie die Idealisten des 18. Jahrhunderts studierte er ausschließlich, um jene ethisch-ästhetische Bildung zu erreichen, die das Ideal der größten Männer seiner Zeit war.

Sein Geist jedoch klärte sich bei diesen ununterbrochenen Anstrengungen nicht ab, kräftigte sich nicht wie der harmonievolle, starke und lichtvolle Geist Goethes, wie die edle und hochpoetische Seele Schillers. Kleist vereinigte mit einer gewaltigen Auffassung der zu erstrebenden Höhe und mit einer poetischen Anschauung, um derentwillen er verdient, unter die Größten gerechnet zu werden, eine krankhafte Unsicherheit, eine schmerzende Unruhe, einen verdunkelnden Zwiespalt in der Tiefe seiner Seele, den er nicht zu überwinden vermochte, und der ihn schließlich zu Grunde richtete.

Seine Nerven waren erschüttert durch die allzueifrige Geistesarbeit, der er sich nach seinem Abgange von der Armee hingegeben hatte. Und bei der Größe, die er ahnte und schaute, und bei dem unermeßlichen Ehrgeiz, der ihn verfolgte, mußte er sich unglücklich fühlen, da er sich zu schwach fand, die großartig konzipierten Bilder in einer ihm genügenden Weise wiederzugeben und den so heiß ersehnten Ruhmeskranz zu erlangen. Diese Kluft, die er sah zwischen seinen Idealen und zwischen dem, was er in seinen Werken erreicht hatte, trug dazu bei, ihm das Leben mehr und mehr zu verbittern und ihm den Verstand mit schweren Schatten zu bedecken, Umstände, die ihn im vierunddreißigsten Jahre seines Lebens, am 21. November 1811, zum Selbstmord trieben. —

---

erscheinen kann, besonders wenn man bedenkt, wie kärglich die Mittel gewesen, die dem elternlosen Jüngling zur Verfügung standen. Aber es war sein Wunsch, glücklich zu sein, und das Glück bestand für ihn in der „Bildung", das ist in der Vervollkommnung seines Wesens, in der Erlangung einer ästhetisch-sittlichen Weltanschauung, wie sie das Ideal jener Zeit gewesen ist und wie sie es in übertriebenem Maße auch für die Romantiker wurde.

[1]) Brief vom 5. Februar 1801 an seine Schwester Ulrike.

Kleist steht am Eingange unseres Jahrhunderts der schmerzlichen Ungewißheiten, der Zweifelsucht, der Müdigkeit, des unermeßlichen Strebens und der notwendigerweise zurückbleibenden Wirklichkeit Auch in seinem Geiste hatte sich, wie in dem Hölderlins, Heines und Hebbels, „der große Riß der Zeit" vollzogen; auch er fühlte in seiner Seele etwas Zerklüftetes, Krankhaftes. Aus enthusiastischer, fast schwülstiger Freude verfällt er in eine vollständige Entmutigung, in eine finstere Verzweiflung, Zustände, von denen sein Leben zahlreiche Beweise bietet.

Als er zu zweifeln begann, daß er Befriedigung im Studium fände, schien ihm das Glück in der Liebe entgegen zu lächeln. Wilhelmine von Zenge war eine gute Seele und hatte eine engelgleiche Geduld mit ihrem seltsamen Verlobten, der, despotisch und pedantisch und voll von Rousseaus Ideen von der Inferiorität der Frauen, sie mit seiner pädagogischen Manie und mit seinem Mißtrauen fortwährend peinigte.[1]) Nachdem er die Ärmste sechs Monate lang geliebt, gequält und unterrichtet hatte, reiste er im August 1800 plötzlich nach Berlin ab, um mit einem Freunde eine geheime Reise zu unternehmen, durch die er das Glück seines Lebens sichern wollte. Aus undeutlichen Anspielungen in seinen Briefen scheint hervorzugehen, daß es sich um industrielle Unternehmungen handelte. Wie dem auch sein mag: es steht fest, daß es ihm erging wie dem König Saul, und daß er schließlich in Würzburg seinen Dichterberuf erkannte, dank der neuen und schönen Landschaften, die sein Auge bezauberten und seine Seele befruchteten. Und voller Begeisterung, Geheimnisthuerei und Egoismus schreibt er am 13. September 1800 an seine Braut: „Mädchen, wie glücklich wirst Du sein! — Und ich! . . . . Der Würfel liegt, und wenn ich recht sehe, wenn nicht alles mich täuscht, so stehen die Augen gut!" — — Und dieses Glück, diese Entdeckung seines Genies war zugleich der Anfang des Zerwürfnisses mit Wilhelmine, die ihm während seiner Abwesenheit treu geblieben, bis er sie im Jahre 1802 für frei erklärte.

Sonderbar ist es, daß gerade er, der so leidenschaftsvoll liebte, es nicht verstand, seine Braut wie einen Gegenstand seiner Liebe zu behandeln. Es war ihm vielmehr fast eine Wonne, gerade das Geschöpf zu quälen, das er liebte. Es äußert sich hier das patho-

[1]) R. Weißenfels schildert, wie auch Novalis, der unleugbar in vielem Kleist verwandt war, das Streben nach „Bildung" und Vervollkommnung auf seine Braut Sophie übertrug und ihr gegenüber, wie Kleist bei Wilhelmine, den Hofmeister spielte.

logische Moment in ihm, an dem er in seiner Penthesilea die Heldin zu Grunde gehen läßt, nachdem er die Konsequenzen ihrer Gefühlsweise unerbittlich streng gezogen hat, und deren Liebestod, deren vernichtetes Liebesglück er alsdann beweint, wie eine eigene verlorene Seligkeit. Und denselben pathologischen Zug, dieselbe extreme Empfindungsweise treffen wir wieder in der herrlichen Gestalt seines Käthchen. Bei dieser allerdings passiv, während sie bei der Penthesilea aktiv sich äußert.

Auffallend ist es nun, daß wir gerade bei Kleist, diesem so bedeutenden Individualisten, einen romantischen Zug in seiner Art und Weise zu lieben treffen. So verlangt er von Wilhelmine, daß ihre gegenseitige Liebe geheim bleibe, bis er dann schließlich dem Drängen der Braut nachgeben und sich dazu verstehen muß, daß wenigstens der Schwester derselben und endlich auch den Eltern von dem Liebesverhältnis Mitteilung gemacht werde. Und doch hatte Wilhelmine mehr Ergebung für ihn als später Julie Kunze. Wilhelmine wußte seine Schrullen zu ertragen und sie ihm zu verzeihen, während das Verhältnis unseres Dichters zur Julie, mit der er einen heimlichen Briefwechsel führen wollte (s. S. 47, Anm.), an seinen Eigenheiten zerschellte. In dieser Art zu lieben also, in diesem Drange, ganz eines zu sein mit einem zweiten Wesen, in dieser Neigung, das Glück vor den Augen der Welt zu verbergen und es womöglich in einem geheimen Winkel auszukosten, ungestört und ohne Erwachen aus dem seligen Taumel, ist ohne Zweifel ein Stück romantischer Empfindung. Aber es ist auch eine Vertiefung, eine Glorifizierung der Liebe, deren keine seiner beiden Bräute fähig war. Auch der Gedanke, mit einem zweiten Wesen vereint zu sterben, ist unstreitig romantischen Ursprungs, bedeutet hier aber mehr eine Weltflucht, eine nach dem Jenseits hinweisende Überzeugung von der Erbärmlichkeit des menschlichen Daseins, zu der er infolge seiner anhaltenden Mißerfolge gelangen mußte.

Diese Momente mögen wohl dazu beigetragen haben, daß Kleist von vielen Kritikern unter die Romantiker eingereiht wurde und noch wird, während ihm doch seine privaten Ansichten für die Kunst nichts galten, in der er vielmehr nur nach strengen psychologischen und ästhetischen Überzeugungen arbeitete. Seine Gestalten sind Individuen, deren seelische Konflikte er bis zu den letzten Konsequenzen durchdenkt und herausarbeitet, so daß es wohl scheinen kann, seine Penthesilea z. B. sei eine Figur, die rein aus der Einbildungskraft des Dichters hervorgegangen sei, während sie doch ein

Weib ist, das rein aus Kraft, Ehrgeiz und unermeßlicher Liebe zu seiner schrecklichen That getrieben wird, also durchaus individuell handelt. Und endlich zum Hauptunterschied zu kommen: die Romantiker standen oder suchten über den Stoffen zu stehen und so gewissermaßen spielend die Poesie aus der Poesie zu ziehen, während Kleist voll Inbrunst an seine Figuren glaubt und darum weinend ausrufen kann: „Nun ist sie tot!“ nachdem er seine „Penthesilea“ beendet hat.

Kaum hatte er, im Herbste 1800, den Dichterberuf in sich erkannt, als gleich in seinem Geiste eine „große Idee“ entstand, von der er das irdische Glück erwartete — den Ruhm! Diese große Idee, die ihn eine Zeit lang gänzlich beherrschte, und um deretwillen er Reisen unternahm, — denn er pflegte zu reisen, wenn er versuchte, sich über seine Gefühle und Ideen klar zu werden —, war das ideale Drama. Lange Zeit hindurch arbeitete er am „Robert Guiskard“, welcher alle Eigenschaften eines solchen Dramas besitzen, in dem sich der antike Klassizismus mit der Kunst Shakespeares vereinigen sollte. Es war natürlich, daß der Anfänger ein so hoch gestelltes Ziel nicht erreichen konnte; er merkte es bald selbst, und in einem Augenblicke finsterer Verzweiflung übergab er das Manuskript, auf das er so viele Hoffnungen gesetzt hatte, im Oktober 1803 in Paris dem Feuer. Seit jener Zeit datiert seine Bitterkeit, jene Betrübnis, an der auch seine späteren Werke kranken. „Der Himmel versagt mir den Ruhm,“ — schreibt er an die Schwester Ulrike — „das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm wie ein eigensinniges Kind alle übrigen hin!“

Kleist hat stets und in allen seinen Werken nach jenem neuen Stil und nach Vollkommenheit innerhalb desselben gerungen. Ja, er hat sich gequält um eine seinen Stoffen und Figuren möglichst entsprechende Ausdrucksweise, denn sein scharfer Verstand, sein aristokratischer Geist ließen ihn, trotz seiner inneren Zerklüftungen, in stilistischer Hinsicht fast mit nichts zufrieden sein. So bezeugt uns der alte Wieland, dessen Gast Kleist bei seinem rastlosen Leben einige Monate gewesen ist, daß er seinen „Robert Guiskard“ innerlich schon vollständig bewältigt hatte, daß er ihn in seinem Geiste schon fertig vor sich sah, daß ihn aber die formgewordene Idee nie befriedigte, daß er immerfort änderte und schließlich bei dem Gedanken, gerade dies Werk nicht vollenden zu können, an dem er mit seiner ganzen Seele hing, jene verzweifelte That vollbrachte, die seinem Selbstvertrauen so sehr schaden mußte und sicher seine Todesgedanken noch bekräftigte, die schon von Jugend auf in ihm wohnten. So sehr wir Kleists

rasche That bedauern müssen, so ist sie doch bezeichnend für diesen ungeheuer willensstarken Menschen. Der Stoff, das Werk fügte sich ihm nicht, und so vernichtete er es, wie er später leider Hand an sich selbst legte, als er durch die anhaltenden Mißerfolge an sich selbst verzweifelte, als die Welt sich ihm nicht fügte, als er der nicht sein konnte, der er war. Und doch hätte er mit wenig Aufschub sicher seinen „Robert Guiskard" vollendet, denn die wenigen Verse, die uns noch erhalten sind und die er ganz als Anfänger geschrieben hat, sind vollendet, wie das ganze, kurze Bruchstück meisterhaft ist.

Mag nun Kleist sein Ideal auch nicht erreicht haben, jedenfalls ist es ein Kreditbrief für die Ewigkeit für diesen ausgezeichneten Geist, daß er mit seinem ersten Werke da begonnen hat, wo Schiller aufhörte. Und wenn wir uns vergegenwärtigen, wie tief, wie glühend heiß viele Scenen in seinen Werken empfunden sind, so können wir behaupten, daß Kleist als Dichter sich mit jedem anderen messen kann, so bedauern wir unendlich, daß er so früh schon gehen mußte, und daß man ihn so scheiden ließ, wie er schied: wund in seinem von heißester Ruhmsucht gequälten Herzen und gram der Menschheit, die ihn so schnöd verlassen hatte.

Robert Guiskard.

Wie schon in der Einleitung erwähnt, trug Kleist sich seit dem Herbste 1800 mit seiner „großen Idee", mit dem Gedanken an das ideale Drama, mit seinem „Robert Guiskard", der ihn unausgesetzt beschäftigte, und über den er im Dezember 1802 an seine Schwester schrieb, daß der Anfang der Dichtung die Bewunderung aller Menschen erregt, denen er ihn vorgelesen habe, und dann fortfährt: „O Jesus! wenn ich es doch vollenden könnte! Diesen einzigen Wunsch soll mir der Himmel erfüllen, und dann mag er thun, was er will!" Dieser Wunsch wurde ihm leider nicht erfüllt, und in einem Anfall finsterer Verzweiflung verbrannte er im Oktober 1803 in Paris das Manuskript.[1])

Wieland war von diesem Werke begeistert und urteilte darüber: „Wenn die Geister des Äschylos, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, so würde sie das sein, was Kleists ‚Tod Guiskards des Normannen' ist, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich hören ließ. Von diesem Augenblicke an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dramatischen Litteratur auszufüllen, die selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist." — Das Fragment besteht aus zehn Scenen, die im ganzen die Bewunderung des Oberondichters recht-

[1]) Otto Brahm, der letzte und gewissenhafte Biograph Kleists (Heinrich von Kleist, Berlin 1884), verwendet den von Wieland überlieferten Titel: „Tod Guiskards des Normannen", die genauen Angaben über die Charaktere, wie wir sie in den vorhandenen fünfhundert Versen der meisterhaften Exposition vorfinden (herausgegeben 1808 in der Monatsschrift „Phöbus", entweder nach einer zufällig erhaltenen Kopie oder nach dem Gedächtnis), und die Quelle, aus welcher der Dichter selbst schöpfte (ein Artikel in Schillers „Horen" 1797), um mit einiger Wahrscheinlichkeit die Handlung des Dramas zu vervollständigen (S. 111 u. folg.).

fertigen. Die Handlung ist mit wenigen grandiosen Strichen, mit jener Schlagkraft der dramatischen Bewegung gezeichnet, die eine von Kleists schönsten Eigentümlichkeiten bildet. Keine Rede ist in dieser musterhaften Exposition, kein Bericht über vorhergegangene Ereignisse; wir werden wie bei den Griechen — auf die Ähnlichkeit mit dem Sophokleischen „König Ödipus" ist schon von anderen hingewiesen worden — in medias res versetzt, und das eherne Schicksal zeigt sich in seiner gewaltigen Macht. — Wir sehen vor Konstantinopel die Bedrängnis und Verwirrung der Krieger Guiskards, unter denen die Pest wütet. Der Greis Armin, den man einen normannischen Kottwitz genannt hat, kommt mit vielen Kriegern zum Zelte des Herzogs, um ihm den Wunsch seines Volkes zu überbringen, das jene feindlichen Ufer und den Tod fliehen möchte. — Doch aus dem Zelte tritt nicht Guiskard, sondern dessen Tochter Helena, die mit ihrem Sohne vertriebene Witwe des byzantinischen Kaisers. Sie hat sich zu ihrem Vater geflüchtet, und dieser ist, der Tochter Schmach zu rächen, eben mit seinen Kriegern vor Konstantinopel angekommen. Helena bittet die Normannen mit freundlichen Worten, sie möchten später wiederkehren, da der Herzog, der eben, nach „drei schweißerfüllten Nächten auf offenem Seuchenfelde zugebracht", im Schlummer ausruhe.

„So wie des Vaters erste Wimper zuckt,
Den eignen Sohn send' ich und meld' es euch!"

Aber die Krieger merken, man suche ihrer „los zu sein". — Die andrängenden Gesandten zurückzuhalten, treten aus dem Königszelt auch die zwei Prinzen, Robert, Guiskards Sohn und Erbe seiner Krone, und Abälard, der Neffe Guiskards, dem dieser, als treubrüchiger Vormund, die Herzogskrone der Normannen geraubt hatte, um sie auf den eigenen Sohn zu vererben. Um aber seine Schuld, auf deren Frucht er nicht verzichten will, einigermaßen wieder gut zu machen, hat er Abälard mit Helena verlobt.

Die sechste Scene entwickelt mit der Kleists Dichtungen eigenen Kraft scharf die Charaktere der beiden jungen Männer. Aus ihrem Wortwechsel ist leicht der Konflikt zu erkennen, der entstehen muß, um den Weg des Helden noch schwerer, und nach dessen Heimgange zusammen mit der Pest das Unglück des Volkes vollkommen zu machen. Robert, ungestüm, hochmütig, jeder Klugheit und Regenteneigenschaft bar, sicher und aufgeblasen durch seine Stellung als Thronerbe, fängt sogleich damit an, die schon unzufriedenen Normannen sich zu verfeinden und zu reizen. Abälard hingegen ist leut-

selig, ein guter Redner, sehr gewandt und kühn. Und er teilt dem Volke, was man mit so großer Mühe zu verheimlichen gesucht hatte, mit, daß auch Guiskard pestkrank ist.

„Noch eben, da er auf dem Teppich lag,
Trat ich zu ihm und sprach: ‚Wie geht's dir, Guiskard?'
Drauf er: ‚Ei nun,' erwidert' er, ‚erträglich! —
Obschon ich die Giganten rufen möchte,
Um diese kleine Hand hier zu bewegen.'
Er sprach: ‚Dem Ätna wedelst du, laß sein!'
Als ihm von fern mit einer Reiherfeder
Die Herzogin den Busen fächelte;
Und als die Kaiserin mit feuchtem Blick
Ihm einen Becher brachte und ihn fragte,
Ob er auch trinken woll'? antwortet' er:
‚Die Dardanellen, liebes Kind!' und trank." (7. Scene.)

Und dennoch, immer groß, schaut er „wie ein gekrümmter Tiger nach jener Kaiserzinne, die dort erglänzt". Und heldengroß erscheint der Herzog in der Scene, da er, vollständig gewaffnet und von seiner Familie umgeben, mitten unter sein verwundertes und ihn umjubelndes Volk tritt. Er ruft zunächst gebieterisch seinen Neffen zurück, der sich unter das Volk zu mischen versucht hatte.

„Ich sprech' nachher ein eignes Wort mit dir!" bedeutet er ihm streng.

Diese Scene, die letzte des Torso, ist nicht bloß ein geschickt vorbereiteter Theatercoup, sondern vielmehr das wirksamste Mittel, um uns dramatisch die Größe des Helden zu zeigen. Aus allen Worten Guiskards leuchtet die Herrscher- und Heldennatur hervor. Und der Enthusiasmus seiner Krieger, als er erscheint, zeigt uns, welches Unglück für sie sein Verlust wäre:

„O, du geliebter Fürst! Dein heitres Wort
Giebt uns ein aufgegebnes Leben wieder!
Wenn keine Gruft doch wäre, die dich deckte!
Wärst du unsterblich doch, o Herr! unsterblich,
Unsterblich, wie es deine Thaten sind!" (10. Scene.)

Sofort bildet sich um ihn, das Haupt, jene feste Ordnung, die eine Versammlung von Männern dadurch stark macht, daß sie von einem einzigen abhängig ist, der sie untereinander zu einigen, durch den Zauber seiner Persönlichkeit, durch sein Ansehen an sich zu fesseln weiß. Kleist besaß als echter Aristokrat den Sinn für das Überwältigende einer Herrschernatur, die sich nicht in gebieterischen Worten äußert, sondern durch eine stumme aber hinreißende Kraft auf die Gemüter wirkt. Und sowohl im Hermann als im Kurfürsten (des Dramas „Prinz Friedrich von Homburg") hat er diese Gestalt wiedergeschaffen.

Guiskard erklärt, „er fühle sich zwar nicht so lebhaft als sonst; doch es sei nur ein Mißbehagen .... nicht der Rede wert“:

„Mein Leib ward jeder Krankheit mächtig noch.
Und wär's die Pest auch, so versichr' ich euch:
An diesen Knochen nagt sie selbst sich krank!“ (10. Scene.)

Plötzlich aber, während der Greis seine Botschaft ausrichtet, sieht sich der Herzog wortlos um. Aus den Worten seiner Umgebung merkt man, wie er unter den Krallen der Seuche leidet, Der Greis stockt.

Die Herzogin (leise):
Willst du —
Robert:
Begehrst du —
Abälard:
Fehlt dir —
Die Herzogin:
Gott im Himmel!
Abälard:
Was ist?
Robert:
Was hast du?
Die Herzogin:
Guiskard! sprich ein Wort! (10. Scene.)

Helena schiebt eine große Heerpauke hinter ihn. Indem Guiskard sich sanft darauf niederläßt, sagt er halblaut zur Tochter: „Mein liebes Kind!“ und fordert den Greis auf, seine Sache vorzubringen und es „frei hinströmen zu lassen“: „Lange Worte lieb' ich nicht.“ Der Alte hält ihm die Macht des Schicksals vor, beschreibt mit grausenerregendem Realismus die Wirkung der Seuche:

„Der Hingestreckt' ist auferstehungslos,
Und wo er hinsank, sank er in sein Grab.
Er sträubt, und wieder, mit unsäglicher
Anstrengung sich empor: es ist umsonst!
Die giftgeätzten Knochen brechen ihm,
Und wieder niedersinkt er in sein Grab.
Ja, in des Sinns entsetzlicher Verwirrung,
Die ihn zuletzt befällt, sieht man ihn scheußlich
Die Zähne gegen Gott und Menschen fletschen,
Dem Freund, dem Bruder, Vater, Mutter, Kindern,
Der Braut selbst, die ihm naht, entgegenwütend“ — — (10. Scene.)

(Vergl. die Beschreibung des Lebens als Schlange, Seite 20, Anm., und des Unglücks, Seite 34, Anm.) und fleht in den letzten Worten, mit denen das Fragment schließt:

„Und weil du denn die kurzen Worte liebst:
O führ' uns fort aus diesem Jammerthal!
Du Retter in der Not, der du so manchem
Schon halfst, versage deinem ganzen Heere
Den einz'gen Trank nicht, der ihm Heilung bringt;
Versag' uns nicht Italiens Himmelslüfte,
Führ' uns zurück, zurück ins Vaterland!" (10. Scene.)

Diese Scene, die uns die ganze Wut der Seuche zeigt, unter deren Wucht der Held einen Augenblick wankt, und die wie ein Schicksal über seinem Haupte schwebt und ihn tragisch vor den Thoren derjenigen Stadt enden lassen wird, deren Eroberung sein thatenreiches Leben krönen sollte — diese Scene zeigt uns zugleich die hohe dramatische Kraft des Dichters, und wir müssen beklagen, daß der Guiskard bloß ein Fragment geblieben ist. Denn unleugbar hätte Kleist gerade hier neben der dramatischen und theatralischen Wirksamkeit das erreicht, wonach er so heiß rang: die Verschmelzung der beiden großen Stilarten, der idealistischen, klassischen und der realistischen, Shakespearischen.

Neben seinen Arbeiten am Guiskard beschäftigte er sich mit noch einem anderen Drama, auf das er nicht so große Hoffnungen gesetzt hatte, und das ohne den Namen des Verfassers Anfang 1803 gedruckt und mit Beifall aufgenommen wurde. Aber der Dichter selbst hielt nicht viel von diesem Stücke und riet den Seinigen, es nicht zu lesen, denn es sei nicht der Mühe wert. Wir werden später sehen, ob er recht hatte, so gering von dieser Dichtung zu denken, denn sie ist sehr charakteristisch, teils dadurch, weil sie direkt an die Schicksalstragödie streift, teils durch das Milieu, in dem sie sich abspielt. Dies Milieu ist die feudale Welt mit ihren derben Tugenden und ihren kraftvollen Lastern, — das in Frage stehende Werk selbst ist „Die Familie Schroffenstein".

Die Familie Schroffenstein.

Das Stück (1803 im Drucke erschienen) spielt in Schwaben[1]), und die Handlung wächst aus einem geheimen Verbrechen hervor. Ein Kind der Rossitz, eines Zweiges der Familie Schroffenstein, ist tot aufgefunden worden, und bei der Leiche wurden zwei Knechte aus dem Hause der Warwands, eines anderen Zweiges der Familie, mit bluttriefenden Messern ertappt. Da ein Erbvertrag besteht, nach dem das Gut eines erlöschenden Teiles der Familie in den Besitz des anderen fällt, so ist für die von Rossitz kein Zweifel, daß die Warwands das Kind ermorden ließen. Ja, sie haben sogar volle Gewißheit davon, denn einer jener Männer sprach das Wort Sylvester — den Namen des Hauptes der Warwands — aus, bevor er unter den Qualen der Folter endete. Daher beschwören alle die von Rossitz — der Vater Rupert, die Mutter Eustache, Ottokar, ihr erstgeborener und nunmehr einziger Sohn, Johann, der natürliche Sohn von Rupert, und alle Vasallen — die Vernichtung Sylvesters und seiner ganzen Familie. Mit diesem Eidschwur auf die geweihte Hostie, bei dem Sarge des ermordeten Kindes, mit

[1]) Ursprünglich wickelte sich die Handlung in Spanien ab, und der Titel des Dramas war „Die Familie Ghonorez". Wir wissen nicht, mit wieviel Recht Brahm behauptet (S. 92), daß die leidenschaftlichen Personen dieses Dramas in Spanien richtiger am Platze wären als in Deutschland. Wir glauben im Gegenteil, daß die Zustände des südlichen Deutschland gegen Ende des Mittelalters ganz danach waren, daß die Handlung der Schroffensteiner am dortigen Schauplatz glaubwürdig erscheint, denn zur Zeit jener Kleinstaaterei und teilweisen Herrenlosigkeit konnte der persönliche Haß sehr wohl zu einem offenen Kriege ausarten, und der geringe Teil von Aberglauben sowohl als auch der romantische Apparat passen sehr gut in jene Zeit. Auch Goethes „Götz" und das „Käthchen" unseres Dichters spielen ungefähr an denselben Orten und in denselben Kreisen.

den Chören der Jünglinge und der Mädchen beginnt dieses Drama des Verdachtes und des Zornes.

Die Exposition, auch die der Vorgeschichte, ist knapp und hält die Handlung nicht etwa auf, sondern giebt ihr, kühn voranschreitend, ein hochdramatisches Gepräge. Nach dem Eide bleiben auf der Bühne Ottokar und der natürliche Sohn Ruperts, Johann, der in der patriarchalischen Familie des Schlosses Rossitz neben dem legitimen Sohne lebt, diesem aber doch bis zu einem gewissen Grade unterworfen ist, so wie Ismael dem Isaak. Beide lieben die einzige Tochter der Warwands, die sie zufällig in dem Walde getroffen haben. Ottokar, der von ihr bevorzugt scheint, kennt weder ihren Namen noch ihre Familie. Johann dagegen, der für sie in einer exaltierten, mystischen Leidenschaft entbrannte, ist es gelungen, die Herkunft dieser Waldfee zu entdecken. Er ist genötigt, dies dem Ottokar mitzuteilen, der infolgedessen tief bewegt wird. Und hier finden wir einen jener Züge, die das große Talent des jungen Dichters darthun. Anstatt seinen Schreck, seine Verzweiflung darüber auszudrücken, daß er dem geliebten Mädchen den Tod geschworen, begnügt sich Ottokar damit, an Johann gelehnt, zu sagen:

„..... O laß
An deiner Brust mich ruhn, mein lieber Freund!"

Die folgende Scene führt uns nach Warwand in das Schloß der angeblichen Mörder. Wir sehen ein friedeatmendes Bild, wo in patriarchalischer Ruhe ein blinder Ahn von naiver und würdevoller Güte seine Umgebung durch die Erhabenheit seiner Persönlichkeit adelt, wo das Oberhaupt des Hauses, Sylvester, der vermeinte Urheber des Verbrechens, uns in der ganzen Milde und Rechtschaffenheit seines Charakters gezeigt wird. Seine Tochter Agnes, Johanns Waldnymphe, ist ein Mädchen, das noch ganz in der Heiterkeit des kaum überschrittenen Kindesalters lebt und nunmehr in schüchterner Zaghaftigkeit der Jungfräulichkeit entgegenschreitet. Es ist eine lichtvolle Gestalt, eine noch nicht aufgeblühte Rose. Sie ist fünfzehn Jahre alt und grämt sich, noch nicht die Konfirmation, den „Ritterschlag der Weiber", empfangen zu haben. Es ist ein Ideal von Mädchen, wie es so oft von dem sehnsuchtsvollen Geiste der Dichter erdacht worden, bevor die verschiedenen modernen Schulen auftauchten, die auch diese Gestalt in der menschlichen Tragödie objektiv betrachtet haben. Sie ist noch ein „ewig Weibliches", rein und ohne psychologische oder pathologische Zuthaten, ohne die scharfen modernen Parfüms — in dem natür-

lichen Dufte körperlicher und seelischer Gesundheit. Sie ist aus der Familie der Shakespearschen Julia, von deren naiver und sozusagen keuscher Sinnlichkeit sie auch ein wenig hat, desgleichen den Mut und die natürlichen Tugenden, die in der Not — bei logischer Entwickelung des einfachen und rechtschaffenen Charakters — zum Heldentum emporwachsen. Es ist dieser Familie weiblicher Typen, der man auch Goethes Gretchen und Klärchen beizählen kann, eigen, daß sie weder über sich selbst noch über ihre Gefühle nachgedacht haben. Sie sind unerfahren, alles ist ihnen neu, sie sind ein Stück unberührter Natur, in deren Bewußtsein die Erkenntnis von Gut und Böse noch nicht gedrungen ist.

Auch hier, in der patriarchalischen Familie Sylvesters, hat es der Verdacht versucht, die Seelen zu trüben. Die Muttter Gertrude und die Knechte mit ihr glauben, daß das vor kurzem plötzlich gestorbene Söhnchen von den Verwandten auf Rossitz vergiftet worden sei. Aber Sylvester bekämpft mit dem ganzen Gewichte seines Ansehens dieses Mißtrauen, jene „schwarze Sucht der Seele“[1]), und es gelingt ihm, den Frieden und die Ruhe in seiner Familie zu erhalten. Aber wie ein Blitz fährt der schreckliche Eid derer von Rossitz zwischen sie. Noch vor einem Augenblicke von seinem Gärtner über stille häusliche Sorgen in Anspruch genommen, empfängt Sylvester nun mit entgegenkommender Freundschaft den Herold der Rossitz, im Begriff, ihn soeben mit dem ihm eigenen Wohlwollen nach Familienneuigkeiten zu befragen.[2]) Aber was ihm der Bote berichtet, wird

[1]) Mit Schillerischem Pathos, dem man dann und wann in diesem ersten Drama Kleists, aber nie in den späteren begegnet, ruft Sylvester aus:

„Das Mißtraun ist die schwarze Sucht der Seele,
Und alles, auch das schuldlos Reine, zieht
Fürs kranke Aug' die Tracht der Hölle an.
Das Nichtsbedeutende, Gemeine, ganz
Alltägliche, spitzfindig, wie zerstreute
Zwirnfäden, wird's zu einem Bild geknüpft,
Das uns mit gräßlichen Gestalten schreckt!“

[2]) „Denn wie, wenn an zwei Seegestaden, zwei
Verbrüderte Familien wohnen, selten,
Bei Hochzeit nur, bei Taufe, Trauer, oder
Wenn's sonst was Wicht'ges giebt, der Kahn
Herüberschlüpft, und dann der Bote vielfach
Noch eh' er reden kann, befragt wird, was
Geschehn, wie's zuging und warum nicht anders:
Ja selbst an Dingen, als, wie groß der Ältste,
Wie viele Zähn' der Jüngste, ob die Kuh
Gekalbet und dergleichen, das zur Sache
Doch nicht gehöret, sich erschöpfen muß - -
Sieh Freund —, so bin ich fest gesonnen, es
Mit dir zu machen!“ (I, 2.)

So erkundigte sich Kleist fortwährend mit liebevollem Interesse während seiner

für ihn ein Schlag, der ihn um den Verstand zu bringen droht, und als Jeronimus, ein Verwandter aus einem dritten Zweige der Familie und ein stiller Verehrer der Agnes, dem alten Sylvester das vermeinte Verbrechen mit beschimpfenden Worten vorhält, stellt sich diesem in furchtbarer Klarheit die schreckliche Anklage vor Augen, und er sinkt ohnmächtig zu Boden.

Dieser erste Akt schon entbehrt jeder Unsicherheit eines Anfängers, vielmehr läßt er uns schon klar die Vorzüge der dramatischen Kunst Kleists erkennen: die Schlagkraft der Handlung, den Wechsel zwischen finsteren und lichtvollen Scenen; das feste Gerippe des Ganzen und besonders, was sein größtes Verdienst ist, die eigenartigen, individualisierten, lebensvollen Charaktere. Der Dichter, der sonst sehr viel an seinen Werken arbeitete und verbesserte, ließ bei allen Umarbeitungen, die wir von ihm besitzen, die Charaktere unberührt. Sie wurden von ihm von vornherein so konzipiert, wie sie in den Handlungen leben, die sie zu vollbringen haben.

Die folgenden Akte stehen unter dem Zeichen des Schicksals, das auf den beiden Familien lastet. Während der Ohnmacht des Sylvester haben die Knechte den Herold erschlagen. Der Verwandte Jeronimus, durch Sylvesters Schreck von der Haltlosigkeit der Anklage überzeugt, erbietet sich zu Rupert zu gehen und für Sylvester, der sich bei Rupert von dem falschen Verdachte reinigen will, die Sicherheit für seine Reise und für seinen Aufenthalt im Schlosse selbst zu erwirken. Aber in Rossitz angelangt wird er auf Ruperts Befehl erschlagen, der den Tod des Herolds und die ihm fälschlich berichtete Ermordung Johanns rächen will. Letzterer aber war nur verwundet worden, während er der Agnes den Dolch aufdrängte mit dem Verlangen, ihm die Brust zu durchbohren. Am Abend desselben Tages werden Ottokar und Agnes von Rupert im Walde entdeckt. Der Jüngling vertauscht mit der Geliebten die Kleider, um ihr das Leben zu retten. Rupert durchbohrt den Sohn in Agnes' Kleidern, und der herbeieilende Sylvester ersticht seine Tochter in Ottokars Mantel, die er tot glaubt und rächen will.

Alle diese blutigen Thaten haben den Zweck, uns das Walten des Schicksals zu zeigen. Schon Schiller hatte in seiner „Braut

häufigen und langen Abwesenheiten nach allen Familienmitgliedern, besonders nach den Kindern. Übrigens danken wir das Bild von den beiden auf den entgegengesetzten Ufern eines Sees wohnenden Familien seinem Aufenthalt auf einer kleinen Insel im Thuner See, wo er im Frühjahr 1802 den ersten Entwurf des Dramas umarbeitete; es standen da nur zwei Häuschen auf den sich gegenüberliegenden Spitzen.

von Messina" diese höhere Macht benutzt, vor welcher der Mensch, wie Kleist sagt, nur „eine Puppe am Drahte" ist[1]), und hatte mit meisterhafter Hand versucht, das Fatum des Ödipus, das so unerbittlich in der antiken Tragödie waltet, auch in das moderne Drama einzuführen. Aber es ist ein großer Unterschied zwischen der verderbenbringenden Verkettung traditioneller Ereignisse in den heroischen Familien der antiken Welt und zwischen dem Leiden eines beliebigen, vom dramatischen Dichter gewählten Helden, zwischen dem epischen Charakter des Unglücks des Ödipus und den unwillkürlichen Verbrechen der Familie Schroffenstein.

Hier erkennt man in der Verkettung der Vorfälle nicht die furchtbare und geheimnisvolle Macht des Schicksals, sondern die mehr oder weniger geschickte Hand des dramatischen Dichters, der die Ereignisse ineinander verflicht, so daß man geneigt ist, das Schicksal mit dem Zufall zu verwechseln, der zwar mitleiderregend sein kann, niemals aber dramatisch. Dies ist der Nachteil, unter dem das ganze Stück leidet, das uns unangenehm berührt durch die Anhäufung fürchterlicher Scenen und der vielen aus Versehen begangenen Verbrechen. Der Dichter mag dies wohl selbst gefühlt haben, und vielleicht aus diesem Grunde hielt er so wenig von seinem Werke.

---

[1]) So drückt sich Kleist während der Zeit seiner philosophischen Studien aus. Etwas später, im Frühling 1801, sehen wir ihn noch tiefer überzeugt von der Macht des Schicksals. Auf dem Passe, den er nötig hatte, um mit seiner auch sehr eigenartigen, aber dem Bruder ergebenen Schwester Ulrike nach Paris zu reisen, hatte er als Zweck der Reise das Studium, die Sache, vor der es ihm nun „ekelte", angeben müssen, und einer solchen Kleinigkeit wegen beklagte er sich in seinen Briefen an die Verlobte: „Wie in diesen Tagen das Schicksal mit mir gespielt hat," und spricht von dem blinden Fatum, das ihn zum Narren habe: „Wir dünken uns frei, und der Zufall führt uns allgewaltig an tausend fein gesponnenen Fäden fort." Trotzdem scheint aber die Behauptung Brahms (a. o. O. Seite 76) etwas gewagt: „Hier oder nirgends liegt der Keim zu den Schroffensteinern." Man kann höchstens sagen, daß die Art, das Verhältnis der menschlichen Handlungen zu einer höheren Macht zu betrachten, in diesem Drama wie in der Seele des Dichters gleich sei, und daß da auch die Überzeugung säße von der Unfähigkeit des Menschen, den Willen dessen zu erkennen, der die Welt regiert. Denn gewiß kommt aus dem Herzen des Dichters der Ausruf Sylvesters:

„Gott der Gerechtigkeit! Sprich deutlich mit
Dem Menschen, daß er weiß auch, was er soll!"

und:

„. . . . . Ich bin dir wohl ein Rätsel?
Nicht wahr? — Nun tröste dich — Gott ist es mir!"

Doch welche Menge hochdramatischer Momente enthält das Stück! So z. B. die Scene, in der Eustache der Ermordung des Jeronimus vom Fenster aus zusieht und mit abgerissenen, kurzen Bitten[1]) an ihren Gatten — er möge mit einem Worte, mit einem Winke der barbarischen That Einhalt gebieten — bewirkt, daß auch wir Schritt für Schritt und mit Schaudern die Ermordung vor sich gehen sehen, während Rupert unerbittlich bleibt und weder zum Fenster hinaussehen noch das Wort aussprechen will, das den Unglücklichen retten könnte. Wieviel psychologische Kraft liegt doch in dieser und in den drei Liebesscenen! Sie sind wirkungsvoll, ohne mit zärtlichen Worten überladen zu sein. Der Verdacht hat seine dunklen Schatten noch nicht über die Seelen der beiden Liebenden ausgebreitet; erst in der letzten dieser Scenen schreitet dann das Schicksal mit Riesenschritten vorwärts.

Ottokar, dem der Dichter vieles von seinem eigenen Charakter verliehen hat, so die leidenschaftliche Initiative, den raschen Übergang von der tiefsten Traurigkeit zur ausgelassensten Freude, einen Anstrich despotischer Überlegenheit der Geliebten gegenüber und eine gewisse Zerstreutheit, dieser Ottokar springt von dem Turm, in dem er auf Befehl des Vaters festgehalten wurde, herab,[2]) um zu ver-

[1]) „Um Gottes willen rette! Rette! (Sie öffnet das Fenster)
Alles
Fällt über ihn — Jeronimus! — Das Volk
Mit Keulen — rette, rette ihn — sie reißen
Ihn nieder — nieder liegt er schon am Boden —
Um Gottes willen — komm ans Fenster nur;
Sie töten ihn!" (III, 2.)

Sie beschreibt dann, wie der Unglückliche sich erhebt und das Volk ihn von neuem angreift, bis er unter den Hieben stirbt. Ein Vasall tritt ein und erklärt mit schaudererregendem Lakonismus: „'s ist abgethan, Herr!" Die Reue, die Rupert gleich darauf zeigt, scheint mir nicht nur deshalb angedeutet, um, wie Brahm (a. o. O. S. 88) meint, dem Jahrhundert der Humanität mit all seinen klangvollen Sentenzen seinen Tribut zu zahlen, sondern um zu zeigen, welche Verwüstungen Ruperts Leidenschaft in seiner Seele angerichtet hat, denn in demselben Augenblicke, da er die Liebe Ottokars zu Agnes erfahren hat, beschließt er trotz seiner eben erwähnten edleren Regung den Tod des Mädchens. — Schön ausgeführt ist auch das unreine Motiv der Herrschsucht in Rupert:

„Die Stämme sind zu nah gepflanzet, sie
Zerschlagen sich die Äste."

[2]) Bevor Ottokar herabspringt, ruft er aus:

Das Leben ist viel wert, wenn man's verachtet,
Ich brauch's!" (IV, 5.)

Wie Kleist von Paris aus an seine Verlobte geschrieben hatte: „Das Leben ist das einzige Eigentum, das nur dann etwas wert ist, wenn wir es

hindern, daß Agnes in die Hände seines Vaters falle, der von ihren Zusammenkünften im Walde erfahren hat und nun gegangen ist, sie zu ertappen. Bei hereinbrechender Nacht kommt Ottokar zum Stelldichein in der verabredeten Höhle an. Ein Mädchen, das er auf Wache gestellt hat, meldet, daß zwei Ritter das Versteck umschleichen. Die Aufregung und die erfinderische Kraft einer liebenden Seele geben ihm sofort den Gedanken der Vertauschung der Kleider ein, wodurch die Geliebte gerettet werden soll. Aber aus Furcht, daß sie widerstrebe, sagt er ihr nicht den wahren Grund, sondern zieht sie sanft zu sich und beschreibt ihr in fiebernder Phantasie und mit heißer Beredsamkeit die Freuden des Hochzeitsfestes (V, 1). Das geängstigte und tiefbewegte Mädchen bleibt stumm und ist verwirrt von dem Zauber der leidenschaftlichen Worte Ottokars, der sie entkleidet. „Bist du nicht mein? — Bist du nicht meine Braut?“ — Die Wächterin kommt herein und flüstert ihm zu: „Ritter, Ritter, geschwind!“ — Ottokar hat den Schleier von Agnes' Leibe genommen, und zitternd wirft sie sich nun an seinen Hals. „Du frierst!“ sagt er zu ihr und wirft ihr seinen Mantel um. Als der grausame Rupert eintritt, hat Ottokar bereits das Kleid der Agnes angelegt und auch ihren Hut aufgesetzt und fragt mit verstellter Stimme nach dem Wege nach Warwand. Rupert durchsticht ihn — das weitere kennen wir.

Alle stimmen überein in dem Lobe auf die hohe Poesie dieser Scene. Tief bewegt uns die Opferwilligkeit des Jünglings, der in den Tod geht, um das Mädchen zu retten, und der noch in den letzten Augenblicken seines schon verwirkten Lebens in der Phantasie das Glück genießt, dem er entsagt hat.[1])

---

nicht achten!“ — Der eigene Lebensüberdruß des Dichters kommt nicht wie Brahm (a. o. O. S. 87) meint, so stark in Ottokars Worten:

„Du gehst mir über alles Glück der Welt,
Und nicht ans Leben bin ich so gebunden,
So gern nicht und so fest nicht wie an dich!“

denn eine solche Beteuerung kann auch von einem ausgesprochen werden, der das Leben liebt, als in den leidenschaftlichen Reden Johanns an Agnes zum Ausdruck:

„Sieh Mädchen, morgen lieg' ich in dem Grabe,
Ein Jüngling ich — nicht wahr, das thut dir weh? —
Nur einem Sterbenden schlägst du nichts ab ....
Es hat das Leben mich wie eine Schlange,
Mit Gliedern, zahnlos, ekelhaft umwunden,
Es schauert mich, es zu berühren!“ (II, 3.)

[1]) Aus dem Erwähnten ergiebt sich, daß wir Brahm nicht beistimmen können, der dem zweiten Biographen Kleists, Adolf Wilbrandt („Heinrich

Der aus der Feindschaft der beiden Familien hervorgehende Tod der Liebenden erinnert uns an Shakespeares „Romeo und Julia“. Aber dieses Drama, das, um mit Lessing zu sprechen, „die Liebe selbst geschrieben hat“, ist ein zu hohes Vorbild, als daß es nicht für jeden Dichter gefährlich sein müßte, seine Kunst daran zu messen. Und wer auch auf dieser Spur schreiten wollte, er hätte doch nur eine schwache Kopie des gewaltigen Originals geschaffen (wie Halm in seiner „Imelda Lambertazzi“), wenn es ihm nicht gelingen sollte, demselben Motive neue Gesichtspunkte zu verleihen. Kleist hat den Mittelpunkt des Dramas glücklicherweise von dem Liebespaar weg in die Familien verlegt, indem er in dick aufgetragenen Farben den Verdacht, das Mißtrauen und die Leidenschaften in den Vordergrund rückte, die von dem Schicksal dazu benutzt werden, das Leben und das Glück der beiden jungen Leute zu zerstören und Trauer und Trostlosigkeit in ihre Familien zu tragen.[1])

von Kleist“, Nördlingen 1863) folgend, a. o. O. S. 85 von dieser Scene sagt: „Breit und widersinnig stellt sie sich in die Katastrophe hinein; sie zeigt Ottokars Thatkraft und Verstand in sehr ungünstigem Licht!“ Wir leugnen nicht, daß die Scene „breit“ ist, aber mitten in den ungeheuren Ereignissen mutet uns diese Unterbrechung wohlthuend an, um so mehr, da wir darin nicht die althergebrachten Liebesphrasen, sondern sozusagen die Worte eines idealen Naturalismus hören, und da die Weichheit der Ausdrücke und die Ruhe in der Handlung mitten in der Gefahr eine herrliche Wirkung ausüben. Eigentlich ist die hohe Poesie dieser Scene sowohl von Brahm als auch von Bulthaupt (in der ausgezeichneten „Dramaturgie des Schauspiels“ I, S. 423) voll anerkannt worden, und auch schon Wilbrandt hatte (a. o. O. S. 166) geschrieben: „Ihr Zauber wird jeden berühren, der für die sublimen Mischungen von Seele und Sinnlichkeit nicht verloren ist.“ Beide aber fügen hinzu, daß die Vertauschung der Kleider auf der Bühne notwendigerweise komisch erscheinen müsse. Man könnte dagegen einwenden, daß bei dem historischen Kostüm des Mittelalters, das ja große Freiheiten der Mittel zuläßt, es nicht schwer sein dürfte, einen Ausweg zu finden, durch den jede Empfindlichkeit geschont würde. Dadurch würde man dem Theater eine Scene von hohem poetischen Werte und großem dramatischen Effekt erhalten. — Vielleicht könnte der als Frau verkleidete Jüngling komisch wirken — denn der Mantel ist ja ein Neutrum von Kleid, und Agnes fällt deshalb nicht auf. Aber der Zuschauer sieht ja die Mörder ankommen, und von der Vertauschung der Kleider bis zum Tode Ottokars vergeht kaum ein Augenblick. Wer aber könnte bei dieser so poesievollen Scene, die Todesgefahr der beiden Liebenden vor Augen, noch lachen?

[1]) Der Schluß des Dramas läßt viel zu wünschen übrig. Schon Wilbrandt behauptet, nachdem er die große Minderwertigkeit der beiden letzten Akte den ersten gegenüber konstatierte und sie mit Recht größtenteils der Umarbeitung des ersten Entwurfes „Die Familie Ghonorez“ — jetzt herausgegeben in der

Auf die anfangs gestellte Frage, ob der Dichter recht hatte, sein Werk so gering zu schätzen, glauben wir jetzt mit „nein!“ antworten zu können. Denn trotz der sichtlichen Fehler ist es das Werk eines starken und selbstbewußten dramatischen Talentes, von einer psychologischen Intuition, die seinen Personen Kraft und Leben giebt. Und wenn man in Betracht zieht, daß dies die erste veröffentlichte Arbeit Kleists ist, findet man die Gunst wohl berechtigt, mit der das Werk aufgenommen wurde, als es, wie schon gesagt, zu Beginn des Jahres 1803 im Druck erschien, und ebenso auch die Hoffnungen, die man auf Kleist setzte. Andererseits jedoch ist es erklärlich, daß

kritischen Ausgabe von Theophil Zolling in der „Deutschen Nationallitteratur“ von Kürschner — zuschrieb (vgl. S. 14, Anmerkung). Er sagt: „Das große tragische Problem das die ersten Akte mit oft dämonischer Kraft entwickelt hat, endet als Farce“ (a. o. O. S. 163), und er findet die Lösung dieses Rätsels ganz richtig darin, daß der Dichter des Stoffes überdrüssig geworden (vergl. S. 46, Anm.) und in der Eile, nach Deutschland zurückzukehren, den in Prosa geschriebenen fünften Akt den Freunden Ludwig Wieland, dem Sohne des berühmten Dichters, und Heinrich Geßner, dem Sohne des bekannten Idyllendichters Salomon Geßner, beide seine Bekannte aus Bern, überließ, ihn zu versifizieren, da Geßner, ein Buchhändler von Beruf, mit Großmut den Druck der ersten Arbeit des jungen Kleist wagen wollte. Auch Bulthaupt (a. o. O. I, 423) meint, daß der Schluß in seiner jetzigen Fassung nicht von Kleist herrühren könne, und Brahm (a. o. O. S. 81) nennt ihn parodistisch und bezeichnet die Versöhnung der Väter als „eine tolle Unmöglichkeit“. Letztere Behauptung scheint uns jedenfalls übertrieben. Gewiß ist Rupert kein Heiliger — im Gegenteil; aber kann nicht das höchste und noch dazu gerechtfertigte Unglück auch die Seele eines verdacht-, haß- und zornvollen Menschen reinigen? — Warum soll man bei Kleist dieselbe Versöhnung ein tolle Unmöglichkeit schelten, die an dem Schlusse von „Romeo und Julia“ niemand je zu tadeln wagte? Wir leugnen nicht, daß der Schluß bizarr und auch, wie Brahm sagt, parodistisch ist. Aber wer wird im Grunde genommen parodiert? — Der vor der höheren, die Welt regierenden Macht, dem Schicksal, zerbrechliche Geist, der schwache Mensch! Die Worte des tollen Johann an die Hexe Ursula, die zuletzt kommt, um einen der beiden fehlenden, als Talisman verwerteten Finger des für ermordet gehaltenen, aber in Wahrheit ertrunkenen Kindes zwischen die erschrockenen Eltern zu werfen:

„Geh, alte Hexe, geh! — Du spielst gut aus der Tasche.
Ich bin zufrieden mit dem Kunststück -- geh!“ --

machen den Eindruck auf uns, als wären sie an das Schicksal gerichtet. Und den tollen Reden des Wahnsinnigen und der Hexe liegt der Gedanke unter, der durch das ganze Stück geht. (Vergl. S. 18 und die Anmerkung dazu.) Ferner sind darin auch echt Kleistische Ausdrücke zu finden. Die Worte Ursulas: „'s ist abgethan, mein Püppchen!“ erinnern uns an die Botschaft S. 19, Anmerkung 1, und der folgende Vers: „Wenn ihr euch totschlagt, ist es ein Versehen!“ klingt

der Dichter, der seinem künstlerischen Gefühle nie genug thun konnte, sich ein zu hohes Ziel steckte und gleich Ikarus starb, nachdem ihn sein „Robert Guiskard“ die besten Kräfte, seine Hoffnung und seinen Enthusiasmus gekostet hatte.

an die Worte Penthesileas an: „So war es ein Versehen!“ (die Ermordung Achills). Auch die Worte Johanns an den alten Sylvius: „Ins Glück? — Es geht nicht Alter, 's ist inwendig verriegelt!“ tragen sicher den Stempel vom Geiste Kleists.

Penthesilea.

Als Kleists Ideal in Trümmer gesunken war und er selbst vor der Verzweiflung, vor dem Wahnsinn stand, brachte eine schwere Krankheit, die er in Mainz in dem Hause eines Freundes durchmachte, endlich eine Wendung zum guten. Geschwächt, gebrochen und in der Willfährigkeit eines Genesenden folgte er dem Rate seiner Schwester, sich ein Amt zu suchen, da bei seinen Reisen, bei dem unsteten Leben, das er geführt hatte, seine Mittel fast erschöpft waren. Eine Zeit lang war er angestellt als kleiner Beamter in einem Bureau der Verwaltungskammer in Königsberg (1805). Aber sein unruhiger, unzufriedener Geist fühlte sich nicht wohl in diesem regelmäßigen Leben. Er widmete sich wieder der Litteratur, übersetzte, schrieb Novellen, und da mit den Kräften auch die Hoffnungen wuchsen, erhob er sich wieder aus der Mutlosigkeit, in die ihn das Schwinden seiner Träume gestürzt hatte, und er konnte wieder mit Ruhe an jene Zeit zurückdenken, in der er arbeitete, um sich mit einem Schlage einen unsterblichen Ruhm zu erwerben. Er lebte jetzt, wieder Dichter, noch einmal alle jene ungestümen Leidenschaften, all die Seelenerschütterungen durch, die ihn fast ins Irrenhaus, fast in das Grab gebracht hätten. Und wie der göttliche Goethe ein Kunstwerk schuf, nachdem er die Stürme seines Inneren überwunden und analysiert hatte, so rief auch Kleist nun seine ehemalige zügellose Leidenschaft zurück und gab ihr die Form, die seinem originellen Geiste, seinem dramatischen Empfinden am besten anstand. Er schuf ein Drama. Wie Goethe nach jener gefährlichen Idylle von Wetzlar die „Leiden des jungen Werther" schrieb und, nachdem sein Geist durch den wohlthuenden Einfluß der Liebe der Frau von Stein seine Abklärung erfahren, die Iphigenie

schaffen konnte, so gelang nun auch Kleist seine „Penthesilea“. Schon während seines Aufenthaltes in Königsberg hatte er dies Drama begonnen, an dem er auch während seiner Gefangenschaft arbeitete; — im Januar 1807 verließ er Königsberg, wurde vor Berlin mit zweien ihm befreundeten Offizieren festgenommen und nach Kriegsrecht behandelt. Er, der sich nur als ehemaliger Offizier ausweisen konnte, wurde für einen Spion gehalten und nach Schloß Joux bei Pontarlier gebracht. Durch die Bemühungen Ulrikens befreit, vollendete er seine Penthesilea in Dresden, woselbst sie im Druck erschien, nachdem 1808 im „Phöbus“ ein großer Teil der Dichtung abgedruckt worden war.

Wir wundern uns immer, zu hören, daß ein Dichter die eigenen Gefühle durch eine Frauengestalt wiedergebe; und doch legte auch Goethe den Ausdruck seines seelischen Zustandes in den Mund der Iphigenie.[1]) Kleist jedoch wählte einen der eigentümlichsten Stoffe, der je in der Litteratur behandelt wurde und den er dem Altertum entlieh. Nicht aber dem klassischen Altertum, wo die ideale Form, das instinktive und bewundernswerte Gefühl für das Maß, das den Griechen eigen ist, und die künstlerische Vollendung und Harmonie, den uns überlieferten Werken den Stempel der edlen Schönheit, selbst bei den schwierigsten Vorwürfen aufdrückt. — Kleist, physisch schwach, psychisch zerklüftet und in seiner Empfindung modern leidenschaftlich, konnte sich nicht zu jener ästhetischen und moralischen Ruhe der Goetheschen Iphigenie emporschwingen, und so wählte er mit glücklichem, weil natürlichem Triebe ein Thema aus der späteren griechischen Mythologie, eine heroische und erotische Sage, die wir auch nur in späteren Werken erwähnt finden. Homer sagt uns nichts von der Liebe Achills zu der Königin der Amazonen. Nur eine viel

[1]) Am Orest zeigt er uns die Schrecken der Erinnyen, von denen er selbst verfolgt und gepeinigt wurde —, die Ruhelosigkeit, die Beunruhigungen, von welchen ihn Frau von Stein, die diese Stürme selbst in ihm hervorgerufen hatte, auch heilte, die das Herz des Dichters während der zehn schönsten Jahre seines Lebens gefangen hielt, und die von Goethe stets Schwester genannt wurde. In der Iphigenie, die sich in dem Lande der Skythen nicht wohlfühlt und trotz des Wohlwollens, ja der Liebe des Königs, am Strande steht und sehnsüchtige Blicke nach Griechenland schickt, in Iphigenie, die den Thoas hochachtet und ihm dankbar ist, obgleich sie unter seinem etwas despotischen Willen leidet, aber sich von ihm freundlich trennt, nachdem sie an seine edle Seele appelliert — in diesen Verhältnissen wurden auch schon von Herman Grimm und Bulthaupt die Beziehungen zwischen Goethe und dem Großherzog von Weimar erkannt. Und

spätere Erzählung berichtet von dem Zusammentreffen dieser beiden, bei welchem er sie zu Boden streckt, dann aber von der Schönheit der Toten tief bewegt wird. Nach einer anderen, weniger verbreiteten Version wurde Achill erst von Penthesilea getötet; aber dann, von der Mutter Thetis wieder ins Leben zurückgerufen, erschlägt er die Königin.[1])

Es ist die romantischste unter den alten Sagen, und wie Welcker bemerkt[2]), erscheint hier, in der Bewegung Achills beim Anblick der Schönheit der toten Penthesilea, zum erstenmal in der antiken Welt die nichtsinnliche, die rein seelische Liebe. Kleist jedoch arbeitete nicht das romantisch so interessante Thema der Liebe des besten Griechen für die Blüte der Barbarei, die Königin Skythiens heraus, denn er hatte ja nicht die Liebe Achills, sondern die Liebe Penthesileas zum Stoffe seines Dramas gewählt. Die Liebe im Streite mit dem zügellosen Ehrgeiz und mit dem Vorurteile eines der weiblichen Natur widerstrebenden Zustandes des Amazonenstaates. In der Leidenschaft der Penthesilea, in ihren verzweifelten und vergeblichen Anstrengungen, Achill besiegen zu wollen, und in ihrer endlichen Niederlage gab Kleist seine eigenen leidenschaftlichen und zügellosen Gefühle, die absolute Kraft seiner Ruhmsucht, die ihn beherrschte, und mit der er nach dem Ideale seines Ehrgeizes strebte, das in der

---

wenn Goethe den Weimarer Hof auch nicht ganz verließ, so mied er ihn doch über ein Jahr lang, in dem er unter dem Himmel Italiens Sammlung und Erquickung für seine Seele suchte. Was nun Kleist betrifft, so ist unsere Behauptung von ihm selbst bestätigt. Einem Freunde, der eines Abends in sein Haus eintrat, rief er schluchzend zu: „Nun ist sie tot!“ — er meinte die Penthesilea. Und an eine Verwandte schrieb er: „Unbeschreiblich rührend ist mir alles, was Sie über Penthesilea sagen. Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und der Glanz meiner Seele.“ Dies hindert jedoch nicht, mit Weißenfels anzunehmen, daß sowohl die Gestalt von Kleists Schwester, des Mannweibes Ulrike, als auch mancherlei litterarische Vorbilder dem Dichter beim Schaffen der Penthesilea bewußt oder unbewußt vorgeschwebt haben mögen. So namentlich die Jungfrau von Orleans, wie schon Brahm bemerkte, und die kriegerischen Liebespaare der italienischen Epen; vergleicht sich doch Kleist in einem Briefe aus jener Zeit mit Tankred, der das Unglück habe, gerade die Personen zu verletzen, die ihm die liebsten seien.

[1]) Kleist fand diese Fassung wahrscheinlich im „Gründlichen Lexicon Mythologicum“ von Benjamin Hederich (1724), in derselben Quelle, aus der 1818 Grillparzer für seine „Medea“ schöpfte.

[2]) Vgl. Brahm, a. o. O. S. 200.

Schöpfung eines großartigen künſtleriſchen Werkes beſtand, das ſeinen Ruhm beſiegeln ſollte.

Da dieſe Gefühle aus der Tiefe ſeiner Seele hervorquollen, und da die Raſereien, die Thränen, die Delirien der Königin, die ihren Traum, die Beſiegung und den Beſitz des geliebten Mannes, zu nichts zerfließen ſieht, von Kleiſt ſelbſt gefühlt wurden, mit der ganzen Macht ſeiner Seele, deren Ruheloſigkeit ſich faſt wieder bis zum Wahnſinn geſteigert hatte, ſo konnte er eine Geſtalt ſchaffen, die trotz der faſt unglaublichen Abnormitäten ihrer Handlungen, trotz der Ausſchreitungen und der Übertreibungen ihres Charakters uns zwingt, ihr zu glauben und ihr Intereſſe entgegenzubringen. Dieſe Ungeheuerlichkeiten mögen widerlich ſein, und wir begreifen, daß ſie Goethe[1]) mißfallen mußten; trotzdem aber gewinnen ſie uns die größte Teilnahme ab. Allein ſchon der Inhalt dieſes Dramas mit ſeinem Mangel an Handlung und mit all den Einzelheiten, die Kleiſt darum gruppierte, fällt uns auf und erregt unſere Verwunderung, daß der Dichter einen ſolchen Stoff überhaupt wählen konnte.

In der That handelt es ſich in dem Stück, wie wir ſchon geſagt haben, um die Liebe der Pentheſilea zu Achill. Sie war vor Troja gekommen, nur um den Helden im Kampfe zu beſiegen und nach den Sitten ihres Landes ihn dann eine Zeit lang zu beſitzen. Aber beim erſten Anblick desſelben entſteht in ihr eine heiße, begehrende Liebe und zugleich das wilde Verlangen, den Achill zu bezwingen, nicht nur, um ihn zu beſitzen, ſondern auch um ihn zu ihren Füßen im Staube zu ſehen, um das berauſchende Gefühl zu genießen, ſtärker als er geweſen zu ſein. Auch Achill will anfangs nur Pentheſilea überwinden,, um ſie wie Hektor enden zu laſſen.[2]) Es geſchieht aber, daß er als ihr Überwinder, von ihrer Schönheit

---

[1]) Dieſe Königin der Amazonen mußte auf jeden Fall die von der heiteren helleniſchen Schönheit erfüllte Seele Goethes anwidern. Dieſer ſchreibt ſelbſt an Kleiſt und tadelt die jungen Dichter, die gleich dem Juden, der den Meſſias, die gleich dem Chriſten, der das neue Jeruſalem, die gleich dem Portugieſen, der den König Sebaſtian erwartet, für ein Theater ſchreiben, das noch kommen ſoll. Und noch offener drückt er ſeine Mißbilligung Falk gegenüber aus. Im allgemeinen macht ihm Kleiſt den Eindruck eines von der Natur gut bedachten, aber von einer unheilbaren Krankheit gequälten Menſchen.

[2]) Er ſchwört, nicht eher nach dem griechiſchen Lager zurückzukehren,

„Als bis ich ſie zu meiner Braut gemacht
Und ſie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden,
Kann durch die Straßen häuptlings mit mir ſchleifen!"

denn er hatte wohl gemerkt, was die Schöne von ihm wollte:

geblendet, ihr folgt. Und da die Vertraute Prothoe ihn bittet, der Königin, wenn sie sich von ihrer Ohnmacht erholt habe, nicht zu sagen, daß sie besiegt sei, willigt Achill mitleidig ein, sich als Gefangener zu gebärden. Als aber die Täuschung entdeckt wird, bietet Achill ihr einen neuen Kampf an, in der galanten Absicht, sich von ihr besiegen zu lassen, ihr nach Themiscyra zu folgen und mit ihr das „Rosenfest" zu feiern. Sie aber, die von den Priesterinnen darum getadelt wird, daß sie den Mann, den sie in die Heimat führen soll, sucht, während sie als Amazone nur den nehmen durfte, den ihr Gott ihr schickte, wirft sich wütend auf ihn mit den Hunden, den Elefanten und den Sichelwagen, schlägt ihn nieder, hetzt die Meute gegen den Gefallenen, und schlägt selbst mit den Rüden um die Wette ihre Zähne in seine Brust. Dann spielt sich zwischen Penthesilea, die wie aus einem Traum erwacht, und den Frauen eine Scene ab, die ihrer außerordentlichen psychologischen Wahrheit wegen des Theaters der Gegenwart wert ist. Als ihr Wahn sie verlassen und sie ihres Verbrechens inne geworden, stirbt sie, nicht aber durch eine Waffe, sondern an ihrem eigenen Schmerz, durch das Bewußtsein, den Gegenstand ihrer Leidenschaft vernichtet zu haben.[1])

Falls jemand aufträte, der nach dieser That behauptete, daß Kleists Penthesilea für das Irrenhaus reif sei, so könnte man ihm nicht unrecht geben; verlangt doch der Dichter selbst durch den Mund

„Brautwerber schickt sie mir, gefiederte,
Genug in Lüften zu, die ihre Wünsche
Mit Todgeflüster in das Ohr mir raunen!" (4. Scene.)

[1]) Prothoe glaubt ihr den Dolch hinwegnehmen zu müssen, doch Penthesilea giebt ihn ihr sowie alle übrigen Waffen, denn:

„ . . . jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl, tränk' es mit Gift sodann,
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu;
Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch:
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust!
So! So! So! So! — Und wieder! — Nun ist's gut!"
(Sie fällt und stirbt.) (24. Scene.)

R. Weißenfels (a. v. O.) führt den seltsamen Tod der Amazonenkönigin durch das Versenken in den eigenen Schmerz teils auf litterarische Vorbilder (Créon in Racines „Thébaïde" und Boccaccio — die Griessche Übersetzung war 1803 erschienen — Decamerone IV, 8), teils auf die Gedanken-

der Oberpriesterin, als die Königin sich auf Achill stürzt, man solle sie zu Boden werfen und binden. Wer aber findet, daß alles Menschliche würdig ist, künstlerisch dargestellt zu werden, also auch der Wahnsinn, wenn er nicht organisch ist, sondern aus der zerstörenden Kraft der Leidenschaften hervorwuchs, der wird auch der Penthesilea gestatten, neben Hamlet, Othello und Macbeth in das weite Reich der Kunst einzutreten. Es scheint, daß Kleist in seiner Kühnheit das Gebiet der dramatischen Poesie habe erweitern wollen, indem er es den Abnormitäten und Ausnahmen erschloß. Und es überzeugen uns die Wahrheit und die schöpferische Kraft, die er bei der Darstellung dieser Gestalten an den Tag legt, die wirklichen Leidenschaften, mit denen er sie ausstattet. Wir wohnen dem An-

---

richtung der ganzen Generation von Dichtern und Philosophen zu Anfang des 19. Jahrhunderts zurück. Er verweist insbesondere auf Ottiliens Tod in Goethes „Wahlverwandtschaften" und auf Novalis, der als Mensch sowohl wie als Denker so viele Ähnlichkeiten mit Kleist aufweist, so daß Weißenfels auf eine direkte Beeinflussung Kleists durch den „Johannes der romantischen Schule" schließt. Nach dem Tode der Sophie, seiner ersten Braut, will sich Novalis derart in seinen Schmerz versenken, daß er im Herbste zu sterben gedenkt, eben durch diesen Schmerz und „nicht durch Gift oder Dolch". Und die Möglichkeit dessen folgt für ihn aus dem, was er in den „Fragmenten" schreibt: „Unser ganzer Körper ist schlechterdings fähig, vom Geist in beliebige Bewegung gesetzt zu werden. Dann wird der Mensch erst wahrhaft unabhängig von der Natur, vielleicht sogar im stande sein, verlorene Glieder zu restaurieren, sich bloß durch den Willen zu töten." Und all dies wird von Weißenfels richtig als letzte Konsequenz der Fichteschen Subjektivitätslehre bezeichnet, und in der Konsequenz des Denkens waren Novalis und Kleist Meister. — Was nun das Zusammensterben betrifft, so ist dies ein zwar zu allen Zeiten und in jeder Litteratur nicht seltener Gedanke, tritt jedoch nirgend so scharf wie bei den Romantikern zu Tage. Charakteristisch ist für jene Zeit die Todesbegeisterung, in die sich sogar ein wollüstiges Element mischte, und die aus Lebensverachtung und einem mystischen Glauben quoll. Nimmt man das starke, sentimentale Freundschaftsgefühl jener Zeiten dazu, so kann man den in der Kunst so oft ausgedrückten, von Kleist das ganze Leben hindurch festgehaltenen und zuletzt leider ausgeführten Gedanken des Zusammensterbens, gleichviel ob mit einem Freunde oder einer Freundin, leicht begreifen. Der Tod ist das Schönste, und das Schönste genießt man gern zusammen mit einer geliebten Person, zumal da man wohl auf einem anderen Sterne, vielleicht auf der Sonne, ein schöneres Leben anfangen wird. Versteigt sich doch auch der sonst nicht allzu schwärmerische Fr. Schlegel zu den unschönen, aber bezeichnenden Versen (an Heliodora):

Will das Geschick mich aber früh zerschlagen,
So sinken wir in einer Todesflut.
Der bunten Erde kann ich leicht entsagen,
Denn für die Kunst nur lodert meine Glut;
Laß uns nach ihr auch auf der Sonne fragen!
Der Stahl vermähle hier noch unser Blut — u. s. w.

wachsen, der Steigerung der ungeheuren seelischen Bewegung der Phenthesilea bei, wir sehen die verschiedenen Gründe, die sich in ihr zu einander gesellen, um sie zu verderben. Diese Gestalt, „halb Furie, halb Grazie", wie Achill sich ausdrückt, die in ihrer mächtigen, unreifen, naiven Eigenart es erreicht, den besten der Griechen für sich entflammt zu sehen, entwickelt sich vor uns so, daß sie uns trotz allem anzieht, fesselt und bezaubert. Sie führt die Mädchen ihrer Heimat, die auf Befehl der Diana sich einen Krieger gewinnen müssen, und zwar den, welchen ihnen Mars zuerst im Kampfe gegenüber stellt, um ihn gefangen nach Themiscyra in den Tempel der Göttin zu schleppen, wo einen Monat lang das Rosenfest gefeiert wird. Alsdann werden die jungen Krieger auf prächtigen Wagen zurückgeschickt, denn man duldet keine Männer in diesem Weiberreiche. Anfangs ist Penthesilea nur vom Kampfeseifer beseelt, doch als Achill ihr entgegentritt, wirft sie ihm zwar einen finstern Blick zu, errötet aber auch zugleich und wird betrübt. Eine heiße Leidenschaft entsteht in ihrem Herzen für den schönen und starken Krieger. Eine Leidenschaft, die anfangs dem Ehrgeiz, ihn zu besiegen, unterliegt, dann aber diesem sich zugesellt und mit einer Heftigkeit in ihrer Seele auflodert, die sie fast um die Vernunft bringt. Doch wird diese gewaltige Leidenschaft zu einer Verzweiflung, zu einer zügellosen und doch ohnmächtigen Wut, die sich bis zur Tragik steigert.

Die Scene, in der Penthesilea von dem Kampfe mit Achill zurückgeführt wird, in dem er sie zu Boden geschlagen hatte, und, als er die Bewußtlose in seinen Armen hält, sich gerührt fühlt, ist eines großen Dichters würdig. Das erste Gefühl der wieder zu sich gekommenen Königin ist die Wut: „Hetzt alle Hund' auf ihn!" — Dann kommt mit der Ermattung des Körpers ein weicheres, weiblicheres Gefühl hinzu und zugleich der bittere Kummer, von ihm nicht geliebt, ja sogar, wie sie meint, verachtet zu werden, und die Erkenntnis ihres Schicksals, das sie zu einem solchen der Natur widerstrebenden Kampfe zwingt.

„Ist's meine Schuld, daß ich im Feld der Schlacht
Um sein Gefühl mich kämpfend muß bewerben?"

Dann zeigt uns eine ruhige Resignation auch die weibliche Seite dieser so vollkommenen und trotz ihres seltsamen und der Natur widersprechenden Zustandes so lebenswahren Gestalt. Sie verzichtet, sie will verzichten, was ihr doch unmöglich ist, sie will nach ihrer Heimat zurückkehren. Aber als sie die Rosenkränze sieht, welche

die Mädchen auf ihren Befehl geflochten haben, um den besiegten Achill zu bekränzen, bricht die Leidenschaft der Liebe wieder hervor, und zugleich die Verzweiflung über ihre Niederlage. Sie zerreißt die Kränze, zerstreut die Rosen, tritt sie mit Füßen und schwelgt in den exaltiertesten Ausdrücken, in denen das verzehrende Gefühl, als Weib verachtet zu werden, der Hauptgedanke ist.

„Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt!"

Und dann, von dem Ausbruche ihrer Gefühle erschöpft, lehnt sie sich an einen Baum und weint. Währenddessen beraten sich die Oberpriesterin, Prothoe und die Amazonen.[1])

Es ist einer der Vorteile der dramatischen Form, durch die Reden der anderen das Schweigen einer Person hervorzuheben, dies besonders bei unserem Dichter, der ein Meister für stumme Scenen ist. Ähnlich sagt auch Minde-Pouet[2]): „Zu hinreißender Wirkung hat Kleist endlich die sogenannten toten Momente, d. h. absichtlich herbeigeführtes Stillschweigen, gebracht. Die Gefühle der Trauer oder der Wut werden verhalten, und es tritt eine gewitterschwüle, beängstigende Ruhe ein." Auch Penthesilea gleicht dem größten Teile

[1]) Prothoe rät den Amazonen, in die Heimat zurückzukehren, während sie bei Penthesilea bleiben will, weil sie erkennt, daß es dieser unmöglich ist, anders zu handeln, als sie es that. Und auf die Frage der Oberpriesterin, warum das unmöglich sei,

„Da nichts von außen sie, kein Schicksal hält,
Nichts als ihr thöricht Herz . . . ."

antwortet Prothoe, mit Worten, welche die Synthesis des Charakters der Penthesilea und des Dichters selbst sind:

„. . . . . das ist ihr Schicksal!
Dir scheinen Eisenbanden unzerreißbar,
Nicht wahr? — Nun sieh — sie bräche sie vielleicht
Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.
Was in ihr wallen mag, das weiß nur sie,
Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.
Des Lebens höchstes Gut erstrebte sie,
Sie streift', ergriff es schon: die Hand versagt ihr,
Nach einem andern noch sich auszustrecken." (9. Scene.)

Auf dieselbe Weise sagt Kleist bei der Trennung von der Geliebten: „Ich aber drücke mich an ihre Brust und weine, daß das Schicksal oder mein Gemüt — und ist das nicht mein Schicksal? — eine Kluft wirft zwischen mich und sie!" Und in den Schroffensteinern (III, 6) sagt Agnes, als sie sich von dem Geliebten verraten glaubt:

„. . . . Die Krone sank ins Meer,
Gleich einem nackten Fürsten werf' ich ihr
Das Leben nach!" —

und endlich Kleist von sich selbst (s. Seite 7).

[2]) In seiner tüchtigen Arbeit „Heinrich von Kleist, seine Sprache und sein Stil" (Weimar 1897), S. 40.

der Kleistschen Helden, die, wie es den stark empfindenden Personen eigen ist, verschlossen und zerstreut sind. So wechselt langes Schweigen mit heiß empfundenen Ausbrüchen ab, die wohl Antworten auf ihre eigenen Gedanken sind, nicht aber auf die Reden der anderen sprechenden Personen. Penthesilea weint und ruft wie ein Kind: „Schmerzen! Schmerzen!" Und als ihr Weh sich gelindert, fragt sie plötzlich wie im Halbschlummer: „Wo ist die Sonne?" Ihre Gefährtinnen glauben, daß sie sich zur Rückkehr vorbereite und richten vernunftvolle Worte an sie, die sie aber nicht hört. Und während sie die Sonne starr ansieht, ruft sie aus:

„Daß ich mit Flügeln, weit gespreizt und rauschend,
Die Luft zerteilte! — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Zu hoch, ich weiß zu hoch. —
Er spielt in ewig fernen Flammenkreisen
Mir um den sehnsuchtsvollen Busen hin!" (9. Scene.)

Dann sagt sie wieder: „Wo geht der Weg?" Die Gefährtinnen verstehen sie nicht, befragen sie, und sie antwortet entschlossen:

„Den Ida will ich auf den Ossa wälzen
Und auf die Spitze ruhig bloß mich stellen!"

Die Amazonen sind entsetzt über diese Reden, aber wir begreifen diesen Wahnsinn der Machtlosigkeit mit Penthesilea und mit dem Dichter, der ihn selbst gefühlt hat. Penthesilea hat in ihrem getrübten Sinn den blonden, für sie verlorenen Achill mit dem flammenhaarigen Helios verwechselt und möchte nun, wie die Titanen, den Himmel stürmen, um neben ihm zu stehen.[1]) Aber sie fällt erschöpft und ohnmächtig zu Boden.

In der darauffolgenden Liebesscene — wie wir wissen, spielt Achill mitleidig den Gefangenen — zeigt sich der heiße, starke und naive Geist Penthesileas in seiner ganzen Anmut und Wildheit zugleich, und Achill ist entzückt von ihrer stolzen Reinheit. Es ist die einzige Scene, in der die beiden allein sind. Es ist wie ein Stück heiteren Himmels, mitten in dem Strudel entfesselter, düsterer Elemente. Doch gleich darauf folgt die Orgie des Jähzornes, in der die Königin, die sich verraten und betrogen glaubt, wie eine rasende Mänade den geliebten Gegner zerfleischt. Und es scheint, daß dem Dichter

[1]) „Bei seinen goldnen Flammenhaaren zög' ich
Zu mir hernieder ihn —"

Und mit Bezug auf Goethe sagt Kleist: „Ich will ihm den Kranz von der Stirne reißen!" Wenn wir Adam Müller-Guttenbrunn („Dramaturgische Gänge" S. 21) Glauben schenken dürfen, hat Hebbel dem dramatischen Dichter Otto Prechtler gegenüber dasselbe mit Bezug auf Grillparzer geäußert.

viel an dieser Stelle gelegen war, denn er läßt die Beschreibung der Ermordung, der Zerfleischung durch die Hunde, wiederholen. Und man kann ihm nicht unrecht geben, denn so schauderhaft es auch erscheinen mag, es ist die logische Entwickelung der Leidenschaften in dieser wilden Natur. Es ist die letzte Stufe ihrer maßlosen Erregung, es ist jener Seelenzustand, der in dem Weibe um so grausamer ist, je mehr es durch seine feinere und empfindsamere Seele eines Zustandes bis zum Überreiz gesteigerter Gefühle fähig ist, es ist jener Grad, von welchem Schiller sagt:

„Da werden Weiber zu Hyänen
Und treiben mit Entsetzen Scherz,
Noch zuckend mit des Panthers Zähnen
Zerreißen sie des Feindes Herz."

Das Merkwürdige dabei ist, daß die Raserei des Weibes sich nicht gegen einen Feind wendet, sondern gegen das Objekt seiner heißesten Liebe. Es ist das tolle Verlangen, den Gegenstand des eigenen unbefriedigten Begehrens zu zerstören, an der Vernichtung teilzunehmen, die eigenen Zähne in eine „weiße Brust" zu schlagen, um dann auch zu sterben in dem herben Genusse der Befriedigung der mächtigsten Leidenschaften: des Ehrgeizes, der Liebe, der Rache und der blutdürstigen Grausamkeit.

Das ganze Drama dreht sich um die Gestalt der Penthesilea. Es ist eher ein lyrischer Erguß als ein Drama.[1]) Denn die Hand-

[1]) Wie schon oben bemerkt, personifiziert Kleist in der Gestalt der Penthesilea seine Sucht nach Ruhm, den zu erreichen er schon verzweifelte, als er dies Drama schrieb. Und man fühlt, daß die Klagen der Königin der Amazonen aus dem wunden Herzen des Dichters kommen. Den im Bisherigen angegebenen Stellen wollen wir noch einige hinzufügen.

„Die Lust, ihr Götter, müßt ihr mir gewähren,
Den heiß ersehnten Jüngling siegreich
Zum Staub mir noch der Füße hinzuwerfen.
Das ganze Maß von Glück erlaß ich euch,
Das meinem Leben zugemessen ist." (Scene 5.)

„Wo sich die Hand, die lüsterne, nur regt,
Den Ruhm, wenn er bei mir vorüberfleugt,
Bei seinem goldnen Lockenhaar zu fassen,
Tritt eine Macht mir hämisch in den Weg,
Und Trotz ist, Widerspruch, die Seele mir!" (Scene 5.)

„Nein, eh' ich, was so herrlich mir begonnen,
So groß nicht endige, eh' ich nicht völlig
Den Kranz, der mir die Stirn umrauscht, erfasse,
Eh' ich Mars' Töchter nicht, wie ich versprach,
Jetzt auf des Glückes Gipfel jauchzend führe,
Eh' möge seine Pyramide schmetternd
Zusammenbrechen über mich und sie:
Verflucht das Herz, das sich nicht mäß'gen kann!" (Scene 5.)

lung, die Kämpfe gehen alle hinter der Bühne vor sich, und so ist es auch nicht in Akte geteilt und die Scenerie nicht besonders angegeben; es ist eine stehende Scene, die ihre ganze Bedeutung erhält durch die Personen, die darin agieren.

Es ist kein Drama für die Bühne, und der Versuch Mosenthals, es dem Theater zu gewinnen, mußte notwendig scheitern. Außer Penthesilea und Achill — der jedoch ein Achill ist, von dem man mit Penthesilea sagen möchte:

„Sprich, wer den größesten der Priamiden
Vor Trojas Mauern fällte? — warst das du?" —

sind alle übrigen Personen gegen den Brauch Kleists, der meisterhaft und mit Leichtigkeit charakterisiert, in einen gewissen Halbschatten

(Vergleiche Scene 9: „Verflucht mir diese schnöde Ungeduld —", welche dazu dient, die Lesart „nicht mäßigen" dem von Wilbrandt I, S. 249 angenommenen „noch" gegenüber zu bestätigen; vergl. Zolling S. 316). Manchmal mag er daran gedacht haben, sich zu mäßigen wie Penthesilea, und wie Prothoe der Königin der Amazonen, so wird ein guter Freund oder sein guter Geist dem Dichter gesagt haben:

„Was nicht möglich ist,
Nicht ist, in deiner Kräfte Kreis nicht liegt,
Was du nicht leisten kannst: die Götter hüten,
Daß ich es von dir fordre!" (Scene 9.)

Kleist wird manchmal, sich überwindend, wie Penthesilea gesagt haben:

„Das Glück, gesteh' ich, wär' mir lieb gewesen;
Doch fällt es mir aus Wolken nicht herab,
Den Himmel drum erstürmen will ich nicht!" (Scene 9.)

Beide, der Dichter und seine Heldin erkennen die innere Zerklüftung, die der zügellose Ehrgeiz in ihnen hervorgebracht hat:

„Das Unglück, sagt man, läutert die Gemüter,
Ich, du Geliebte, ich empfand es nicht;
Erbittert hat es Göttern mich und Menschen,
In unbegriffner Leidenschaft empört."

Und in der Hoffnung, seinen Zweck zu erreichen, fährt er fort:

„Der Mensch kann groß, ein Held im Leiden sein,
Doch göttlich ist er, wenn er selig ist!" (Scene 14).

Indem sie sich dem Glück nahe fühlen, glauben sie sterben zu müssen:

„Die Eumeniden fliehn, die schrecklichen,
Es weht wie Nahn der Götter um mich her,
Ich möchte gleich in ihren Chor mich mischen,
Zum Tode war ich nie so reif als jetzt!" (Scene 14.)

„O ihr Erinnyen mit eurer Liebe!" — ruft der unglückliche Dichter in einem Briefe vom 14. März 1803 an seine Schwester Ulrike aus.

Mit scharfer Selbsterkenntnis läßt er Prothoe zu seiner Heldin sagen:

„Freud' ist, und Schmerz dir, seh' ich, gleich verderblich,
Und gleich zum Wahnsinn reißt dich beides hin." (Scene 14.)

gerückt. Sie ſind traditionelle Typen, wie die Griechen Ulyſſes und Diomedes, oder konventionelle Figuren, wie die Vertraute Prothoe und die Oberprieſterin. Und man begreift, daß ſie vor einer ſo ſtark charakteriſierten Perſönlichkeit wie Pentheſilea in den Hintergrund treten mußten.

Aber wie wahr iſt dieſe ſeltſame Frau zum Schluß, in einer ſehr ſchweren Scene, wie ſie ohnegleichen in der Litteratur daſteht, und in der ein Weib auftritt, das ſoeben eine ſo ungeheuerliche That vollbracht hat. Sie iſt ruhig. Sie beteuert, daß ſie glücklich iſt, ſo glücklich wie ſie es nie geweſen, ſo ganz reif für den Tod. Sie glaubt Achill beſiegt zu haben! Alle um ſie her ſind entſetzt, und ſie befindet ſich in einem Zuſtande halben Wahnſinns — ſie dünkt ſich ſchon im Lande der Toten. Erſt als Prothoe ihr den Kopf und das Geſicht mit kaltem Waſſer benetzt, kommt ſie wieder zu ſich. Der Sinn für die ſchrecklichen Vorgänge kommt ihr wieder, ſie läßt ſich Schritt für Schritt erzählen, was ſie begangen hat, will den Leichnam Achills wiederſehen und erblickt ihn mit Schaudern. Da leuchtet plötzlich eine ſchreckliche Ahnung in ihr auf, welche ſie ſeherhaft ausrufen läßt: „Im Vertrauen ein Wort, das niemand höre, der Tanais (die Begründerin ihres Staates) Aſche, ſtreut ſie in die Luft!“ Das iſt gleichſam die Moral, der Kern des Dramas, die Erklärung und die Verdammung jenes unmenſchlichen, fabelhaften Staates, in welchem die Frauen die Männer aus ihrer Gemeinſchaft ausgeſtoßen haben, es iſt die Verdammung der Frau, welche die — nach den Ideen Rouſſeaus und Kleiſts ſehr engen Grenzen durchbrechen will, die ihr von der Natur angewieſen ſind.

Und indem er ſich von dem Albdruck des idealen Dramas des Guiskard befreien wollte, mag er ſich, wie Prothoe zur Pentheſilea, geſagt haben:

„Wieviel, woran du gar nicht denkſt, in Pharſos
Endlos für deinen Zweck noch iſt zu thun!“

Und darauf fährt ſie mutlos fort:

„Doch freilich wohl, jetzt iſt es faſt zu ſpät!“ (Scene 9.)

Und ſobald ſie überzeugt ſind, daß ſie auf ihr Ideal verzichten müſſen, rufen ſie aus:

„Das Äußerſte, das Menſchenkräfte leiſten,
Hab' ich gethan — Unmögliches verſucht,
Mein Alles hab' ich an den Wurf geſetzt;
Der Würfel, der entſcheidet, liegt, er liegt;
Begreifen muß ich's, und, daß ich verlor!“ (Scene 9.)

Wir genießen das Drama in dem Geiſte des unglücklichen Dichters, wir hören ſein Schluchzen und ſind dadurch noch mehr erſchüttert, als wenn wir nur für die Amazonenkönigin empfinden würden.

Ein anderer, moderner deutscher Dichter, welcher in vollständiger Geistesumnachtung starb, Heinrich Leuthold, behandelte denselben Stoff in einem kleineren Gedichte, in dem er die Frauen gegen die Tyrannei des Mannes verteidigte. Die Penthesilea Kleists löst sich von dem „Frauengesetz", wie es Achill von ihr erbeten hatte, und sagt, daß sie dem jungen Helden folgen will; und sie folgt ihm in der That, wie wir gesehen haben, nach der Unterwelt.

Es bliebe zu untersuchen übrig, welcher von den Dichtern dieser beiden Penthesileen recht hatte — wir überlassen dem Leser diese Entscheidung.

Das Käthchen von Heilbronn.[1])

In Dresden verlebte Kleist die heitersten und ruhevollsten Stunden seines Lebens. Einige ihm ergebene Freunde (Pfuel, Rühle) hatten ihm einen freundlichen Willkomm bereitet, und dank diesen, dank seinem Namen und seiner Jugend wurde er von den ersten Familien aufgenommen und genoß nun einen Teil des Glückes, das er sich in seinem jugendlichen Ehrgeiz erträumte. Dies alles, besonders aber seine lebhafte Phantasie, ließ ihn annehmen, daß das gegenwärtige Wohlergehen nur ein Vorschuß des Lebensglückes sei, das ihm die Welt schulde. Und während er in dem Glauben an diesen sicheren Ruhm der Zukunft lebte, auf den er ja auch hinarbeitete, gelang es ihm, die geistige Ruhe zu gewinnen, aus der das ideale Bild des Käthchens von Heilbronn auftauchen konnte. Zu dieser Zeit (1807) in das sympathische Haus Gottfried Körners, des Freundes Schillers, eingeführt, lernte er dessen Adoptiv-Tochter Julie Kunze kennen, mit der er bald in ein näheres Verhältnis trat. Unter diesen glücklichen Konstellationen konzipierte er die Gestalt, die nachher so volkstümlich in der deutschen Nation werden sollte und die des Dichters Ideal vom Weibe darstellt.

Wir wissen, daß er schon seine erste Braut, Wilhelmine von Zenge, zu unterrichten, zu bilden suchte, um in ihr ein Geschöpf zu besitzen, das in allem von ihm abhängen und nichts Verborgenes im Herzen oder in Gedanken vor ihm haben, das in unbegrenzter Liebe, mit Hingebung und mit blindem Gehorsam zu ihm aufsehen sollte. So wünschte sich Kleist, durchdrungen von den Vorurteilen der feudalen Kreise, voll von der Subjektivität des Romantizismus und der Rousseauschen Lehren, das Weib. Dieses

[1]) Ein Bruchstück dieses Schauspiels erschien im Jahre 1808 im „Phöbus". Doch bevor dies Stück vollendet war, begann Kleist schon seine „Hermannsschlacht". Seine ersten Aufführungen erlebte das „Käthchen" am 17., 18., 19. März 1810 im Theater an der Wien und erschien 1811 im Druck.

Ideal, ein Wesen, so mächtig im Aufopfern, in der Hingebung, wie der Mann in der That und im Vollbringen, personifizierte er in seinem Käthchen von Heilbronn. Das Gegenteil eines solchen Charakters, Penthesilea, die er selbst als „negativen Pol, dem positiven Pol Käthchen" gegenüber, bezeichnete — nach der dunklen Philosophie seines Freundes Adam Müller, der gerade zu dieser Zeit (1808) das System des Gegensatzes aufstellte — mußte untergehen, denn sie stand nicht nur außerhalb der Natur, sondern auch jenseit der inneren Moral der Dinge.

Der Typus Käthchens ist der von der gebieterischen Tyrannei des Mannes erträumte, wie er schon in den Epochen niederer Kultur und gewaltthätiger Barbarei dargestellt worden ist, in welchen neben der überwiegenden Persönlichkeit des Mannes entweder die Göttin, mit ihren Varianten in Gestalt der Fee oder der Königin, oder die Sklavin existierte, die in der unbegrenzten Demut, in der blinden Hingebung ihre Gestaltung findet. Die Griselda des Boccaccio ist ein Beispiel dieser Ergebenheit, sowie auch die Enite des mittelalterlichen Gedichtes „Erec" von Chrestien de Troyes (deutsch von Hartmann von Aue), die von ihren Männern auf grausame Proben gestellt werden. Die männliche Gewaltthätigkeit gefiel sich, und die Demut des Weibes fand vielleicht ihre Genugthuung in diesen Anhäufungen von Proben, von Erniedrigungen, die das Weib der Sage mit Mut und Resignation erträgt, um zu dem endgültigen Triumph, der Erhebung durch die Demut, zu gelangen.

Kleist jedoch stellt nicht ein Weib dar, das außer der Liebe durch das heilige und unlösbare Band der Ehe und durch das Bewußtsein gebunden ist, einem Manne zu gehören, er giebt uns vielmehr ein Mädchen, das nur aus Liebe, aus eigener Wahl und freiem Willen dem Manne folgt. Daher beleidigt ihre äußerste Unterwürfigkeit nicht die menschliche Würde, im Gegenteil gewinnt die Figur durch ihre edle und freimütige Aufopferung, auch in künstlerischer Hinsicht, an Interesse und Wert. Die Griselden und Eniten, die von ihren Männern mit Prüfungen gepeinigt werden, die der Frauen Treue und Geduld beweisen sollen, haben zu ihrer Unterwürfigkeit einen Grund, dem sie sich nicht entziehen können, und der ihnen den Charakter des Opferlammes aufdrückt. Käthchen dagegen, das trotz der harten Worte und der Mißhandlungen des Grafen vom Strahl ihm barfuß durch die Wälder in die Kämpfe folgt und sich für ihn so weit aufopfert, daß sie durch die Flammen schreitet, um seiner Verlobten einen Dienst zu erweisen, dieses

Käthchen ist eine Gestalt, die in ihrer unermeßlichen und freiwilligen Hingebung, in ihrer passiven Beharrlichkeit, den Mann ihrer Wahl zu besitzen, etwas von der rührenden Größe der Märtyrer einer Idee erhält.

Um die außerordentliche, übermenschliche Aufopferung seiner Heldin zu motivieren, hat Kleist das Mystische, das Wunderbare zu Hilfe genommen, was auch dem Geschmacke jener Epoche der romantischen Dichtung entsprach. Ein Cherub, der dem blonden Mädchen von Heilbronn in der Sylvesternacht erschienen war, zeigte ihm den herrlichen Ritter, der sein Gatte werden sollte. Auch dem Grafen Wetter vom Strahl war in derselben Nacht der Cherub erschienen, ihm das Mädchen zu zeigen, das ihm gehöre, und welches ein Mal auf der Schulter habe, wie die Sprossen der königlichen Familie Frankreichs — das Mädchen, das eben die Tochter des Kaisers war. Dem Grafen entschwinden die Züge der Jungfrau aus dem Vorstellungsvermögen, nur kann er sich noch entsinnen, daß er die Tochter des Kaisers heiraten solle. Aber Käthchen in ihrer naiven und reinen Seele hat das Gefühl, daß sie dem Manne gehören muß, den sie im Traume erblickt hat, und als sie ihn bei Tageslicht in der Werkstätte ihres Vaters — des Waffenschmiedes von Heilbronn — sieht, fällt sie ihm zu Füßen und ruft aus: „mein hoher Herr!“ [1]). Als er davon geht, springt sie von einem hohen Fenster herab, um ihm zu folgen. Von einer sechswöchigen Krankheit genesen, folgt sie dem Grafen zu Fuß durch den Wald, schläft in seinem Stall, glücklich ihn nur zu sehen, ihm nahe zu sein. In ihrer makellosen Seele ist noch keine Spur von Sinnlichkeit. In der unbegrenzten Liebe, die sie an ihren „hohen Herrn“ fesselt, ist keine Trübung durch die Leidenschaft; sie ist ruhig und überzeugt, daß alles einen glücklichen Ausgang nehmen wird. Dem bekümmerten, über diese unglückliche Neigung empörten Vater sagt sie einmal:

„Sei geduldig!
Wenn Freude Locken wieder dunkeln kann,
So sollst du wieder wie ein Jüngling blühn!“

Und in ihren Träumen, in dem unbewußten und doch klaren Hintergrunde ihrer Gefühle zeigt sich ihre fatalistische Sicherheit, von welcher der Graf vom Strahl selbst sagt:

„Ihr Glaub' ist wie ein Turm so fest gegründet!“

In einer echt Kleistischen, in einer somnambulistischen Scene, wie wir sie in seinen Dramen öfter finden und die wir seinen

[1]) So nennt sie ihn immer; er ist Herr über ihr Leben.

Studien über die „Nachtseiten der Naturwissenschaften“ [1]) verdanken, antwortet im Traume das unter einem Holunderbusch vor dem Schlosse des Grafen Strahl eingeschlafene Käthchen auf die Frage des Grafen: ob sie glaube, daß er sie liebe, bejahend: „Verliebt, ja, wie ein Käfer bist du mir!“ und fügt hinzu: „Zu Ostern übers Jahr wirst du mich heuern!“

Es ist die Unterwürfigkeit eines Hundes, wie einige Kritiker schon bemerkten, die in ihrer Treue sogar durch die angedrohten Peitschenhiebe nicht erschüttert werden kann, mit welchen der Graf das Mädchen zu zwingen sucht, nach dem Hause ihres alten Vaters zurückzukehren, der sie holen will.

Sie ist nicht empört über den Grafen, sondern küßt sogar die Hand ihres „hohen Herrn“, der in dem Begriff war, sie zu schlagen. Und sie besitzt solche frische, naive Natürlichkeit, Seelenklarheit und Ruhe, daß uns weder die Roheit anwidert, mit der sie behandelt wird, noch die Art, wie Käthchen sie erträgt. Denn wie Bulthaupt schon bemerkt hat (I, S. 417), ist die Form in den Dramen Kleists derart mit dem Stoffe verschmolzen, daß das, was, nur erzählt, uns wegen seiner Brutalität verblüfft, in dem Werke des Dichters eine solche Anmut gewinnt, daß wir es sehen können, ohne davon irgendwie unangenehm berührt zu werden.

Vor dem geheimen Gerichte der heiligen Feme wird zum erstenmal von den Mißhandlungen des Grafen gesprochen. Der Waffenschmied Theobald, ein alter Mann voller Vorurteile, mit einer bilderreichen, von der Lektüre der Bibel beeinflußten Sprache, klagt den Grafen Strahl an, seine Tochter bezaubert zu haben. Käthchen, vor Gericht gerufen, kniet vor dem Grafen nieder; sie will nur ihm Antwort geben. Dann findet ein seltsames Verhör statt. Man erwartet die Aufdeckung eines dunklen Verbrechens, was auch die suggestiven Fragen des Grafen vermuten lassen, aber man erfährt weiter nichts als das einfache und aufrichtige Geständnis der wunderbarsten Anhänglichkeit. Als nachher Wetter vom Strahl sie fragt:

„Was ist geschehn, fünf Tag' von hier, am Abend
Im Stall zu Strahl, als es schon dunkelte,
Und ich den Gottschalk hieß, sich zu entfernen?“

errötet das Mädchen und antwortet erst nach einem gebieterischen Worte des Grafen:

„Du stießest mich mit Füßen von dir!“

[1]) Über diesen Gegenstand hielt Heinrich von Schubert im Winter 1807/8 Vorträge in Dresden.

Diese mit kindlicher Einfalt und aus liebevollem Gehorsam ihrem „Herrn“ gegenüber erzählte brutale That, in dem Augenblicke, da sich uns die ganze Reinheit ihrer Seele offenbart, verliert ihre Roheit, da die Anmut des Ganzen überwiegt. Die einfache und gefühlvolle Demut Käthchens bedeckt mit einem Mantel der Unschuld alles, was Niedriges und Vulgäres in den Handlungen des Grafen und in ihren Duldungen liegt.

Und wenn wir genau zusehen, dann verliert auch Strahl das Abstoßende seiner wenig sympathischen Rolle; denn die Mißhandlungen, die er an Käthchen ausübt, sind nicht wie in ähnlichen Fabeln die Folgen der Selbstsucht der Männer, welche die Treue und die Geduld ihres Weibes prüfen wollen, sondern sie sind nur ein Mittel, um sie zu zwingen, von der tollen Absicht zu lassen, ihm folgen zu wollen, nachdem der Vater gekommen war, sie zurückzuholen. Käthchen aber in ihrer standhaften Ergebenheit steht nicht ab, dem Grafen zu folgen. Sie flüchtet sich ins Freie und verbirgt sich

„Draußen am zerfallnen Mauernring,
Wo in süßduftenden Holunderbüschen
Ein Zeisig zwitschernd sich das Nest gebaut.“

So groß ist der Zauber, den der Graf auf ihre Seele ausübt. Aber dafür haben wir noch weitere Beweise. Am Schlusse des Verhörs will das Mädchen dem Grafen zuliebe auf dessen Bitte hin nach Hause zurückkehren und fällt ohnmächtig in die Arme ihres Vaters. — Der Graf steht trotz seines gefühllosen Verhaltens ihr gegenüber glänzend und ritterlich da und giebt in seiner Handlungsweise die Gewähr für Käthchens enthusiastische Worte:

„Rein wie sein Harnisch ist sein Herz!“

Und die Macht, die er auf sie ausübt — denn sie steht in der That in dem Banne seiner Herrlichkeit —, ist der natürliche Zauber seiner kräftigen und männlichen Persönlichkeit, wie auch die Richter der heiligen Feme erkennen.

Er ist auch nicht gefühllos für die Schönheit, für die Anmut Käthchens, dieser Natur, die er so treffend mit zwei Worten: „still und prächtig“ bezeichnet. In dem Monologe (II, 1), der dem Verhöre folgt und der einige hochpoetische Stellen enthält, bedauert er selbst lebhaft, auf sie verzichten zu müssen.

„Käthchen! — Warum kann ich dich nicht mein nennen? Warum kann ich dich nicht aufheben und in das duftende Himmelbett tragen, das mir die Mutter daheim im Prunkgemach auf-

gerichtet hat? Käthchen, Käthchen, Käthchen! du, deren junge Seele, als sie nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich triefte wie die mit Öl gesalbte Braut eines Perserkönigs, wenn sie, auf alle Teppiche niederregnend, in sein Gemach geführt wird." Aber Käthchen ist ein bürgerliches Mädchen, und der junge Graf Wetter vom Strahl sieht in seiner Phantasie seine Vorfahren, welche sich gegen diese Mißheirat auflehnen würden. „Ihr grauen bärtigen Alten, was wollt ihr? Warum verlaßt ihr eure goldenen Rahmen, ihr Bilder meiner geharnischten Väter, die meinen Rüstsaal bevölkern, und tretet in unruhiger Versammlung hier um mich herum, eure ehrwürdigen Locken schüttelnd? Nein! nein! nein! Zum Weibe, wenn ich sie gleich liebe, begehr' ich sie nicht. Eurem stolzen Reigen will ich mich anschließen: das war beschlossene Sache, noch ehe ihr kamt. Dich aber Winfried, der ihn führt, du erster meines Namens, Göttlicher mit dem Scheitel des Zeus, dich frage ich, ob die Mutter meines Geschlechts war wie diese: von jeder frommen Tugend strahlender, makelloser an Leib und Seele, mit jedem Liebreiz geschmückter als sie? O Winfried, grauer Alter, ich küsse dir die Hand und danke dir, daß ich bin! Doch hättest du sie an die stählerne Brust gedrückt, du hättest ein Geschlecht von Königen gezeugt, und Wetter vom Strahl hieße jedes Gebot auf Erden!"

Wie der Dichter, so ist mit mehr Grund der Graf ein Sklave der Vorurteile seines Standes. Viele haben Kleist darum getadelt, daß er den Kaiser zuletzt dazwischentreten läßt, um Käthchen als seine Tochter anzuerkennen[1]) und dadurch den Grafen vom Strahl zu verhindern, eine unwürdige Ehe einzugehen. Aber man könnte

[1]) Auf den Vorschlag Tiecks machten Eduard Devrient und Laube aus Theobald, dem Vater Käthchens, einen Großvater, um dem Biedermann die Schande zu ersparen. Aber trotz des Zweikampfes zwischen dem Grafen und Theobald, in welchem auch das Gottesgericht für die Vaterschaft des Kaisers entscheidet, drückt sich dieser auf so rücksichtsvolle Weise aus, daß der vermeinte Vater sich zufrieden geben kann. Der Kaiser begründet die Adoption Käthchens, dessen Name fortan „Katharina von Schwaben" sein soll, mit folgenden Worten:

„Die einen Cherubim zum Freunde hat,
Der kann mit Stolz ein Kaiser Vater sein!" (V, 11.)

Und sowohl Theobald als auch die anderen können die Adoption dem Wunsche des Kaisers zuschreiben, die Verehelichung des wunderbaren Kindes mit dem Grafen vom Strahl zu ermöglichen. — Überdies möge man bedenken, daß es das Volk jener Zeiten (Ausgang des Mittelalters) nicht nur nicht für eine Schande, sondern sogar für eine Ehre hielt, ein uneheliches Kind eines Kaisers zu sein, etwa wie die Alten die Nachkommen eines Gottes und einer Sterblichen achteten.

dagegen einwenden, daß der Graf schon halb mit seinen Vorurteilen gebrochen und beschlossen hatte, Käthchen zur Gattin zu nehmen, als er durch ihren Traum unter dem Holundergebüsch die Gewißheit erlangt hatte, daß sie die ihm von dem Engel bestimmte Braut sei. Andererseits ist dies vielleicht nicht so weit den persönlichen Vorurteilen des Dichters selbst zuzuschreiben, als einem Zugeständnis an den volkstümlichen Geschmack, der solche Erhebungen liebt, und der da glaubt, daß jede seelische Tugend durch eine adelsgeschlechtliche Verwandtschaft erhöht werde. Ferner verlangte auch der romantische Stil des Dramas fast notwendigerweise diese Lösung.

Kleist hat in der That das nunmehr volkstümlich gewordene und auch schon entartete Ritterschauspiel wieder aufgenommen, welches nach Goethes Götz die Bühne mit seinem mittelalterlichen, lärmenden Apparat anfüllte, und gab ihm, wie Brahm sich ausdrückt, etwas von der „Erdfrische" wieder, die uns in Goethes Drama so lebenswarm anweht. Während dieser jedoch ein Stück Chronik ereignisvoller Zeiten dramatisierte, das durch den kraftvollen Charakter des Helden belebt ist, giebt uns Kleist in seiner naiven und gläubigen Kunst ein Märchen mit lebensvollen Figuren. Fabelhafte Elemente waren in dem ersten Entwurfe des Dramas noch zahlreicher enthalten als in der jetzigen Fassung. Eine Nebenperson, Kunigunde von Thurneck, der, wie wir sehen werden, zu viel Bedeutung beigemessen ist, sollte ursprünglich eine Sirene sein, dann änderte er sie[1]), und sie wurde ihm zu einer Intrigantin, zu einer Giftmischerin, zu einer Koketten, zu „einer mosaischen Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt!" Es ist eine Gestalt, die an die Adelheid im Götz erinnert. Aber während Goethe diesem verkommenen Frauenzimmer die betrügerische und verführerische Weiblichkeit verliehen hat, ließ Kleist seiner Kunigunde nur die Bosheit, ohne die fesselnde Anmut des Geistes und des Körpers. Auf diese Weise ist es auch zu erklären, daß aus dem Übel, das sie anrichtet, eine diabolische Kraft zu uns spricht, welche die Sirene verrät, wie der Dichter sie

[1]) Auf eine mißverstandene Bemerkung Tiecks hin, der wie es scheint, nur auf die Schwierigkeit hingedeutet hatte, die Sirene auf die Bühne selbst zu bringen. Dem Romantiker Tieck mißfiel aber auch die neugeschaffene Gestalt, als er sie zu seinem Erstaunen in dem schon gedruckten Werke fand (1810). Kleist selbst bereute diese Änderung, indem er sagte: „nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen möchte!" Es hätte eben nach der ursprünglichen Absicht ein volkstümliches Märchenstück sein sollen.

ursprünglich gedacht hatte. — So fest und klar stand ihm noch das Bild seiner ersten Konzeption vor Augen.

Kunigunde stört die Haupthandlung. Dieses Drama, das im Anfange so viel verspricht, was scenische Effekte anbelangt, zersplittert schon im zweiten Akte. Die Handlung fällt in viele scenische Verwandlungen auseinander, neue Personen werden eingeführt, und ein ganzer Akt ist mit einer fremden Handlung angefüllt — es scheint fast, daß der Dichter sich der Laune überlassen und sich um die Forderungen der Bühne nicht mehr gekümmert habe.[1])

Kunigunde, von einigen Rittern entführt[2]), wird vom Grafen Strahl gerettet. Er beendigt mit ihr in freundschaftlicher Weise einen Streit um den Besitz einiger Güter und entschließt sich, sie zu heiraten, nachdem sie ihm mitgeteilt, daß sie der Sprößling eines Kaisers sei — also die dem Grafen Strahl von dem Engel bezeichnete Braut. Kunigunde, die gleichsam die zweite Heldin des Dramas zu sein scheint, ist im Grunde genommen nur eingeführt, um einen Gegensatz zu Käthchen abzugeben, und besonders um Käthchen Gelegenheit zu schaffen, ihre Selbstlosigkeit auf glänzende Weise darzuthun.

Das Mädchen von Heilbronn gelangt zufällig in den Besitz eines Briefes, der eine Verschwörung aufdeckt gegen Kunigunde und den Grafen Strahl, welcher sich im Schlosse zu Thurneck aufhält. Es eilt in der Nacht durch den von Feinden besetzten Wald, um diese Nachricht den Grafen zu bringen. Und es kommt gerade noch so früh an, daß die Personen sich retten können, denn gleich darauf lodern die Flammen empor, während der Nachtwächter ins Horn stößt und seinen traditionellen und so poetischen Hilferuf gegen das Feuer erschallen läßt (III, 7). Sobald Kunigunde draußen ist und das Schloß

[1]) Aus diesem Grunde steht das Käthchen in technischer Beziehung auch weit hinter Penthesilea und den Schroffensteinern zurück. Diese Mißachtung der Bühnengesetze wurde wahrscheinlich verursacht durch die kalte Aufnahme, die man — und besonders Goethe — der Penthesilea zu teil werden ließ. Das strenge Urteil Goethes (vergl. S. 27, Anm.) beleidigte Kleist in einer Weise, daß er mit heftigen Epigrammen in seiner Zeitschrift „Phöbus" sich an ihm rächte, und, wie man sich damals erzählte, den Weimarer Olympier zum Zweikampf fordern wollte.

[2]) Nicht etwa aus Liebe, sondern aus Rache des verschmähten Geliebten, des Burggrafen von Freiburg, welcher die sowohl physische als moralische Häßlichkeit derjenigen erkannte, die ihn so lange Zeit am Narrenseil führte und ihn zuletzt verließ, um ihre wenig begehrenswerte Hand einem anderen zu reichen. Er will sie vor ihrem neuen Verlobten entschleiern, wie es Diogenes mit dem platonischen Menschen gethan hat. Er will sich rächen, und das ist echt Kleistisch, „denn der Mensch wirft alles, was er sein nennt, in eine Pfütze, aber kein Gefühl!"

brennen sieht, fällt ihr ein, daß sie ihre Dokumente vergessen, die sich mit dem Bilde des Grafen in einem Futteral befinden, die Dokumente, in welchen Strahl die streitigen Güter großmütig an sie abtritt. Und sie fleht, daß jemand in das Schloß eilen möge, ihr das kostbare Bild zu retten. Käthchen, die der Graf eben sogar mit der Peitsche bedroht hatte[1]), weil sie die Kühnheit besessen, ihm jetzt noch vor Augen zu treten, bietet sich an, sich in die Flammen zu wagen. Die unbegrenzte Hingebung des Mädchens schreckt nicht davor zurück, ihr eigenes Leben sogar für die Verlobte ihres Herrn aufs Spiel zu setzen. Es ist der höchste Grad der Ergebenheit, zu dem sie sich erheben konnte, und der Dichter hat es ihr nicht erlassen, dies Opfer zu bringen.[2]) Aus der Empörung des Grafen über Kunigundens Verlangen und noch mehr aus seiner Aufregung, als sich Käthchen dieser Gefahr aussetzt[3]), schimmert die verhaltene Liebe hindurch. Das Haus kann jeden Moment in Trümmer fallen. „Schafft eine Leiter her!" ruft er, und er hat noch nicht den Fuß auf die erste Stufe gesetzt, als das Schloß zusammenbricht. Käthchen aber, und dies ist eine der Hauptscenen des Dramas, nach der es den zweiten Titel: „Die Feuerprobe", erhalten hat, wird von dem Cherub gerettet, der in himmlischem Glanze mit aus-

[1]) Diese (III, 6) ist eine der kühnsten Scenen, und dank dem besonderen Verdienst des Dichters ist sie auch eine der anziehendsten, wirkungsvollsten und wahrsten. Nachdem Strahl den Brief überflogen hat, den nach seiner Weigerung, ihn zu lesen, der alte Gottschalk aus den Händen des Mädchens hatte nehmen müssen, fragt er sie nach näheren Umständen und setzt gütig hinzu: „Hast du mir sonst noch, Jungfrau, was zu sagen?" — „Nein, mein verehrter Herr!" antwortet sie; dann sich plötzlich des Briefumschlages erinnernd, greift sie in den Busen, denselben hervorzuholen. Ihre Röte und die Aufmerksamkeit des Grafen, der sie ermahnt, sich ein Tuch umzuwerfen und nicht zu trinken, bevor sie sich abgekühlt habe, und ihr die eigene Schärpe reicht, das alles wird eine Scene, die in ihrer schlagkräftigen dramatischen Kürze eine unvergeßliche Gefühlsfeinheit und tiefe Empfindungsweichheit aufweist. „Wenn du zum Vater wieder heim willst kehren . . ." hier bemerkt er die Peitsche, die er durch das Fenster wirft, daß klirrend die Scheiben zu Boden stürzen. „Habe ich hier Hunde, die zu schmeißen sind?" Und er wird bis zu Thränen bewegt.

[2]) Seine Heldin gleicht, wie auch schon andere bemerkt haben, der in der Ballade des Chamisso:

„Darfst mich niedre Magd nicht kennen,
Hoher Stern der Herrlichkeit!
Nur die würdigste von allen
Soll beglücken deine Wahl,
Und ich will die Hohe segnen,
Segnen viele tausendmal!"

[3]) „Verflucht die hündische Dienstfertigkeit!" und etwas früher: „Es ist der Thörin recht! Was hatte sie an diesem Ort zu suchen?" (III, 12.)

gebreiteten Flügeln sie beschützt, während sie knieend den Beistand Gottes erfleht. Unglücklicherweise hat sie nur das Bild, statt des Futterals mit den Dokumenten gebracht, und Kunigunde entblödet sich nicht, sie deswegen hart anzufahren. Jetzt erkennt der Graf sowohl die Grausamkeit seiner Verlobten als auch die engelgleiche Milde Käthchens, und, was noch bedeutungsvoller ist, er fühlt, daß er sie liebt. Nach der Scene unter dem Holundergebüsch, in der das schlafende Mädchen ihm die Liebe gesteht, ihm sagt, daß auch er sie liebe, und zugleich ihm entdeckt, daß sie die ihm von dem Engel bestimmte Braut sei — nach dieser Scene ist ohne Zweifel die Absicht in ihm entstanden, das Mädchen zu besitzen. Er sagt zu Gottschalk:

„Die Friedeborn zieht aufs Schloß zu meiner Mutter!"

Es ist nicht mehr das Käthchen, Strahl beginnt sie als Dame zu behandeln, und es ist anmutig zu sehen, wie sie die Aufmerksamkeiten des Ritters mit heiterer kindlicher Miene entgegennimmt und sich wie ein vornehmes Fräulein vor ihm verbeugt.

Mit diesem Zug wird einigermaßen die Anerkennung Käthchens als Dame vorbereitet, die viele getadelt haben, die uns aber nicht aus dem eigentümlichen Stil dieses Dramas zu fallen scheint. Diesem Genre entspricht auch die Darstellung des glänzenden Hofes Maximilians, welche von der abweicht, wie sie uns im Götz gegeben ist, und in welcher der Zustand elender Schwäche des Reiches mit großer historischer Wahrheit geschildert wird. Auch wurde der Schluß des Dramas mit dem Worte „Giftmischerin" unschön gefunden, das der Graf der Kunigunde ins Gesicht schleudert. Käthchen hatte zufällig entdeckt, daß die Reize der Kunigunde falsch gewesen, und diese hat deshalb in der That versucht, die Rivalin zu vergiften. Nach unserer Meinung verraten die Schlußscenen[1]) nicht eine oberflächliche Arbeit, obgleich der Dichter Eile hatte, dies Werk zu beenden, das er unter so günstigen Auspizien konzipiert und begonnen hatte, und das vollendet wurde, während alle seine Hoffnungen in Trümmer fielen,

[1]) Der Schluß, überhaupt der letzte Teil seiner Dramen ist immer die schwache Seite unseres höchst nervösen, unruhigen und ungeduldigen Dichters (vergl. Seite 22, Anmerkung). Schon Heinrich von Treitschke lobt in seinem Artikel „Heinrich von Kleist" (in den „Preußischen Jahrbüchern" II, Seite 599—623) zuerst die stets rege Inspiration, die langsame und gewissenhafte Arbeit, die bis zur Ängstlichkeit gesteigerte Sorge für die Einzelheiten, fährt nachher aber fort: „und doch fühlen wir aus der Mehrzahl seiner Werke die innere Rastlosigkeit des Dichters heraus — seinen Drang, des Stoffes ledig zu werden."

während alle Unternehmungen scheiterten: das Verhältnis mit der Adoptivtochter Körners hatte sich gelöst[1]), die Spekulation auf eine Verlagsmitarbeiterschaft hatte ihn enttäuscht, die Zeitschrift „Phöbus" war eingegangen, und der Schein von Ruhm, der Windstoß von Ruf, der ihn bei seiner Ankunft in Dresden emporgehoben hatte, hatte sich gewendet, den jungen Dichter seinem Kummer, der Vergessenheit überlassend.

[1]) Zwar weiß ich wohl, daß die meisten Kritiker (z. B. Wilbrandt, S. 310, und Zolling, S. 3) die Konzeption des Stückes, dessen Fabel nur die auf Legenden und Volkslieder ähnlichen Genres, besonders aber auf die Ballade von Bürger „Graf Walther" (vergl. Zolling, S. 4 u. f., und Brahm, S. 256) gestützte Erfindung des Dichters ist, der Verstimmmung zuschreiben, die Kleist über die Lösung dieses Verhältnisses empfand. Sie nehmen an, daß er der bedingten Liebe der Kunze eine unbegrenzte Liebe gegenüberstellen wollte. Er verlangte von dem Mädchen, das zwar in einer ästhetisch gebildeten, aber den spießbürgerlichen Sitten huldigenden Umgebung aufgewachsen war, daß sie mit ihm ohne das Wissen Körners korrespondieren sollte, worein sie jedoch nicht willigen konnte. Er wiederholte seine Bitte vergebens nach drei Tagen, nach drei Wochen und dann nach drei Monaten. — Auch fügen die Kritiker hinzu, daß Kleist an der Gestalt der Kunigunde seinen Zorn gegen Körners Schwägerin Dora Stock habe auslassen wollen, welche dies ablehnende Verhalten der Julie genährt hatte. Aber trotz dieser Behauptung der erwähnten Kritiker und der von Treitschke, welcher, wie es scheint, von dem Verhältnis zur Kunze nichts wußte, Seite 614 ausgesprochenen Vermutung: „All die Träume von Liebesglück, die ihm so schmerzlich zerronnen waren, rief er wach, um im Gedichte ein Weib zu schaffen, wie er es ersehnte und nie finden sollte ....." so glaube ich dennoch, daß — in Anbetracht der chronologischen Ungewißheit, wie sie sich auch aus Wilbrandts Anmerkung (S. 309) ergiebt — wir die Schöpfung Käthchens schon keimen, ja sogar angezeigt finden in der Jugend des seltsamen und despotischen Geistes, und daß wir die erste Idee, ja sogar die erste Fassung des Dramas in die heitere Zeit der Anfänge dieser Liebe versetzen können (vergl. auch Brahm, S. 251: „.. spiegelt das Käthchen von Heilbronn die heitere Stimmung der ersten Dresdener Zeit wieder") —, jener Liebe, welche auf seiner Seite mit den sozialen Verhältnissen zu streiten hatte. Zwar war Kleist ziemlich rachsüchtig (vergl. sein Verhältnis zu Goethe, S. 44, Anmerkung), aber uns scheint es unmöglich, daß die entzückende Figur des Käthchen nur aus seinem Ärger entstanden sei, vielmehr sind wir geneigt anzunehmen, daß er in dieser Liebe dem schüchternen Mädchen zeigen wollte, wozu eine von wirklicher Neigung beseelte Frau fähig sei. Dagegen ist es wahrscheinlich, daß die Arbeit nach der Lösung des Verhältnisses beendigt worden, und daß Dora Stock zur Schöpfung des Ungeheuers Kunigunde Veranlassung gab, obgleich die Verhältnisse in dem Stück und in dem Leben dieser beiden Gestalten ganz verschiedene sind.

Die Hermannsschlacht.

In Dresden schrieb Kleist nicht nur sein romantisches Stück „Käthchen", sondern auch sein patriotisches Drama „Die Hermannsschlacht", welches er 1808 anfing und schon zu Beginn des Jahres 1809 beendete.

Kleists Jugend fällt in die klassische Periode, in welcher ihn eine äußere Ruhe zu theoretischen Idealen und ästhetischer Bildung gelangen ließ, und in welcher man die politischen und sozialen Ereignisse mit einer olympischen Gleichgültigkeit betrachtete. In der Politik waren die Geister zu einem friedlichen Kosmopolitismus geneigt, in der Litteratur galt die Devise: Kunst um der Kunst willen. Und so konnte der alte Körner seinem Sohne Theodor sagen, der ihm mitteilte, daß Kleist an einem „Hermann und Varus" arbeite: „Ich liebe es nicht, daß man seine Dichtungen an die wirkliche Welt anknüpft. Eben um den drückenden Verhältnissen der Wirklichkeit zu entgehen, flüchtet man sich ja so gerne in das Reich der Phantasie!" [1])

Auch Kleist, in seine künstlerischen Ideale vertieft und mit dem Gedanken an seinen Ruhm beschäftigt, hatte sich immer vom öffentlichen Leben ferngehalten.

Bald jedoch entriß ihn die Demütigung Deutschlands durch Napoleon seinem politischen Quietismus und seinem Kosmopolitismus. Die Ereignisse von 1805, die Katastrophe bei Jena 1806, erschütterten heftig sein patriotisches Gefühl und seinen Stolz. [2])

[1]) Der Romantiker Adam Müller, Kleists Freund, dagegen sagt: „Die Poesie ist eine kriegführende Macht, bei allen großen Welthändeln zugegen!"

[2]) Als im Jahre 1805 die Neutralität Preußens verletzt wurde, schrieb er in einem Briefe, wie verzweifelt die Lage Deutschlands sei, und daß er nur

Der Schmerz und die Demütigung des Vaterlandes bewegte alle großmütigen Herzen und äußerte sich in einem fanatischen Haß gegen Napoleon, den Scharfrichter des zertretenen Vaterlandes. Er wurde allen Raubtieren verglichen, vom Tiger bis zur wilden Katze — einem Banditen, und in einem Manifest des Generals Wittgenstein wird von Napoleons Soldaten sogar als von einer Bande Räuber und schreckenhafter Schurken gesprochen. Arndt, der Verfasser des berühmten Liedes: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte . . . .“ rät, jede Art von Waffen, jede List, jeden Betrug gegen sie anzuwenden. Um einen Begriff zu haben von dem Rachedurst gegen die Eindringlinge, muß man Kleists „Katechismus der Deutschen“ lesen. Auf die Frage eines Vaters an den Sohn, wofür man Napoleon den Korsen halten müsse, antwortet der Sohn: „Für einen verabscheuungswürdigen Menschen, für den Anfang alles Bösen und das Ende alles Guten; für einen Sünder, den anzuklagen die Sprache der Menschen nicht hinreicht und den Engeln am jüngsten Tage der Odem vergehen wird.“ Und auf die Frage: „Wie sollst du dir ihn vorstellen?“ antwortete er: „Als einen der Hölle entstiegenen Vatermörder, der herumschleicht in dem Tempel der Natur und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist.“ Und in dem Liede „Germania an ihre Kinder“ singt derselbe Kleist:

„Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
Auf der Spur dem Wolfe sitzen!
Schlagt ihn tot! das Weltgericht
Fragt euch nach den Gründen nicht!“ [1])

Aus diesen wilden Gefühlen der Rache, der Befreiung und des Kampfes bis aufs Messer entstand die Hermannsschlacht.

---

noch auf „einen schönen Untergang“ hoffe. Schon damals sah er ein, daß es sich nicht nur um einen gewöhnlichen Krieg, sondern um einen Entscheidungskampf ums Dasein handle. Er sah es mit Schmerzen, wie sein König von dem vermessenen Bonaparte behandelt wurde, und verlangte schon damals die großen Opfer, welche allerdings erst 1813 gebracht wurden. Er verlangte: „daß der König alle seine goldenen und silbernen Geschirre prägen lasse, seine Kammerherren und seine Pferde abschaffe“, und fragte, weshalb sich kein Mann fände, der diesem bösen Geist der Welt eine Kugel in den Kopf jage, und fügte hinzu: „Ich möchte wissen, was so ein Emigrant zu thun hat!“

[1]) Das Weltgericht ist nach den Schillerschen Versen die Weltgeschichte („Resignation“). Vergl. die oben citierte Stelle des Katechismus.

Viele vor und nach Kleist bemächtigten sich dieses Stoffes, aber weder Lohenstein, noch Klopstock, noch Grabbe gelang es, den deutschen Hermann so zu beleben, wie es unser Dichter that, einen so charakteristischen, idealisierten und doch lebenswahren Typus des deutschen Nationalhelden zu schaffen; denn keinem von allen war diese Gestalt in einer von der Sehnsucht nach einem Befreier des Vaterlandes so erfüllten Phantasie erschienen wie ihm. Auch die Darstellung des Milieu konnte bei keinem so lebendig und wahr wie bei Kleist werden. Dieser brauchte nur das ihm vor Augen stehende Elend zu betrachten, um die Bedrückung jener alten Zeit, nicht etwa in ihrer historischen, archäologischen Wahrheit darzustellen, die ja nur die Gelehrten hätten schätzen können, sondern in der Echtheit der Ereignisse, die uns lebendig vor Augen treten und alle unsere Interessen, alle unsere Gefühle bewegen. Die Anspielungen auf die Geschehnisse seiner eigenen Zeit waren so deutlich, daß das Drama nicht aufgeführt, ja nicht einmal veröffentlicht werden konnte, und der Dichter mußte sich damit begnügen, das Manuskript mit der traurigen Aufschrift: „Weh mein Vaterland dir, die Leier zum Ruhm dir zu schlagen, ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt!“ unter seinen Dresdener Freunden herumgehen zu lassen. Der arme Kleist starb, ohne einer jener Aufführungen beiwohnen zu können, die später bei der Gelegenheit patriotischer Feste so enthusiastisch aufgenommen wurden, als die große Vaterlandsliebe, die das Drama durchweht, einen Widerklang in den Herzen der Zuschauer fand, als dieselbe Begeisterung, die den Fürsten der Cherusker beseelt, auch das Publikum erfüllte. Dies ist nach Bulthaupts treffender Bemerkung der Fehler und zugleich die große Kraft des Dramas, da die dramatische Handlung uns nicht genügte, wenn das Interesse nicht durch jenes patriotische Gefühl wach erhalten würde.

In der That ist Hermann eher ein epischer als ein dramatischer Held, denn weder in seinem Charakter noch in dem der anderen ist ein Konflikt. Der große Konflikt ist der, welcher sich seinem edlen Vorhaben in äußeren Hindernissen entgegenstellt — es ist der Krieg gegen die eindringende Macht Roms, die sein Vaterland bedroht. Zwar ist ein Zwiespalt vorhanden, nämlich die Zwietracht mit dem Suevenfürsten Marbod, die von den Römern künstlich hervorgerufen wurde, und die Hermann zu beseitigen sucht, um sein Ziel zu erreichen. Aber die Gewißheit in dem Helden über die Versöhnung mit Marbod, die auch wirklich eintritt, entzieht auch dieser Äußerlichkeit ihre dramatische Bedeutung. Die Galanterie des römischen

Legaten Ventidius gegen Thusnelda, und die barbarische Rache, welche die Fürstin zuletzt an dem Römer nimmt, bilden eine bedeutende, interessante Episode. Aber es ist nur eine Episode, die auf die Handlung keinen Einfluß hat. Da der Kriegsplan Hermanns auf die Heuchelei und auf die List gegründet ist, so fehlt die Gelegenheit zu Charakterkonflikten, denn Varus vertraut den Cheruskern völlig und geht verdachtlos in die ihm gestellte Falle. Bis zu der verhängnisvollen Alraunennacht, bis zum folgenden Nornentage der Germanen, an welchem die Vernichtung der Legionen im Teutoburger Walde geschieht, hat Varus nicht die geringste Ahnung von dem Verrate Herrmanns.[1]) Trotzdem bleibt sogar bei der Lektüre das Interesse rege, und dies dank dem Charakter des Helden. Dieser ist nicht im modernen Sinne idealisiert, denn sein Benehmen ist nicht besonders moralisch, auch nicht edel, aber er ist eine starke Persönlichkeit, eine kraftvoll aufgefaßte Gestalt, die man tadeln kann, aber bei der man fühlt, daß sie so handeln mußte. Es ist seltsam, wie der Dichter es vermochte, diesen starken barbarischen Heiden uns vorzustellen mit all der Grausamkeit, zu der ihn sein Streben zwingt, und zugleich mit all der Rechtschaffenheit und den ursprünglichen Tugenden seiner elementaren Natur, zumal Kleist seinem Drama sonst so wenig historische und lokale Färbung zu geben wußte, trotz des Anrufens einiger Götter des germanischen Olymps. Hermann ist kein spekulativer Geist — er ist kein Philosoph, im Gegenteil verachtet er die konventionellen Theorien und erwidert spöttisch dem römischen Anführer Septimius, der ihm von dem Recht der Menschlichkeit spricht: „Er hat das Buch vom Cicero gelesen." Aber er hat das, was die praktischen Menschen besitzen, die große Thaten vollbringen: das Selbstbewußtsein, das ihn leitet und dem er in dem sicheren Gefühle des Fatalismus folgt. Dieser Glaube äußert sich in dem Vertrauen zu den Göttern, das seiner männlichen Gestalt jenen Zug naiver Pietät giebt, den alle großen volkstümlichen Helden besitzen. Als er, um den Vertrag mit dem König Marbod zu schließen, feierlich einen Boten schickt mit seinen beiden blonden Knaben und mit einem Dolche, damit Marbod die Kinder töte, wenn in Hermanns Vorschlag etwas Falsches sei, und der

[1]) Als der römische Feldherr an dem Verrate nicht mehr zweifeln kann, ruft er aus:

„O Hermann, Hermann,
So kann man blondes Haar und blaue Augen haben,
Und doch so falsch sein wie ein Punier!" (V, 9.)

Bote von ihm noch zwei Gefährten verlangt, um sicherer zu sein, daß die wichtige Botschaft an das Ziel gelange, antwortet Hermann in dem erwähnten Fatalismus:

„Nichts, nichts, Luitgar! Welch ein Wort entfiel dir!
Wer wollte die gewaltigen Götter
Also versuchen! Meinst du, es ließe
Das große Werk sich ohne sie vollziehn?
Als ob ein Blitz drei Boten minder
Als einen einzelnen zerschmettern könnte!“ (II, 10.)

Außerdem giebt die Selbstlosigkeit schon von Anfang an seiner Gestalt ein Gepräge der Vornehmheit, etwas Ideales, das uns erlaubt, die Barbarei seines Verhaltens den Römern gegenüber zu übersehen und manches andere was unsere moderne Empfindlichkeit verletzen könnte. So bietet er Marbod an, daß er ihn als König anerkennen und ihm den schuldigen Tribut zahlen wolle. Ihn kümmert es nicht, daß man seine Dörfer und Güter niederbrennt, ja er schickt sogar eine Truppe kühner Männer aus, die als Römer verkleidet sengen und brennen, daß die Römer noch schuldiger erschienen und dadurch die Empörung gegen das Römerjoch um so gewaltiger, um so schrecklicher losbräche.

Kleist gab seinem Helden nicht die moralische Idealität, die uns Schillers Tell so sympathisch macht, denn unser Dichter konzipierte seinen Helden in einer Zeit der Unterdrückung und der Gärung, in einer Zeit, in welcher das Vaterland unter dem Drucke einer eisernen Macht stöhnte, deren Joch abzuschütteln unmöglich schien, daher hielt man keinen Weg, kein Mittel zu schlecht, sich zu befreien. Hermann kann unser verfeinertes ethisches Gefühl verletzen, aber wir begreifen, daß nur ein Mann wie er, nur ein Geist und ein Wille wie der seine, im stande war, alle Hindernisse siegreich in den Staub zu treten. In der That achteten die entmutigten und uneinigen Fürsten sowohl zu Hermanns als auch zu Napoleons Zeiten nur auf ihre Privatinteressen und stritten miteinander um einen Streifen Landes oder um einen Rechtstitel. Andere waren zum Lager des Eindringlings übergelaufen, wie die Fürsten des Rheinbundes zu Kleists Zeiten, wieder andere wollten durch Geheimbünde und Geheimschriften das Vaterland befreien. Diese konnten also nicht die Stützen sein für die Durchführung eines so großen Gedankens, wie Hermann ihn aufgefaßt hatte, und darum stand er allein. Aber beim ersten Erfolge, sagte er sich, würden

alle zu ihm stehen.[1]) Bis dahin spricht er nur von dem Untergang. Er verhehlt den Fürsten nicht, daß sie erliegen müßten, jedoch will er im Verzweiflungskampf mit allen Mitteln die Freiheit verteidigen. Und dann würden sie vielleicht doch noch bis Rom kommen, oder wenn nicht sie selbst, so doch ihre Enkel. Aber er verlangt, daß sie ihr Gold und Silber zu Waffen umschmieden, daß sie ihre Felder verwüsten, ihre Herden schlachten und ihre Dörfer verbrennen.[2]) Bestürzt antwortet ihm Thuiskomar:

„Das eben, Rasender, das ist es ja,
Was wir in diesem Krieg verteid'gen wollen." —

„Nun denn, ich glaubte, eure Freiheit wär's!"

erwidert lakonisch Hermann.[3]) In diesem Zuge unterscheidet er sich scharf von der Schar der Gelegenheitspatrioten, indem er vor uns emporsteigt in seiner starken Idealität, in dem ganzen Adel, der ihm durch seine große Idee wird. Und um sein Ideal verabscheut er nichts, weder Betrug noch List, Heuchelei, Verrat, Unmenschlichkeit. Er tritt das Menschenrecht mit Füßen. Als er im Teutoburger Wald angelangt ist, fordert er von Septimius, den ihm Varus als Adjutanten, in Wirklichkeit aber als Aufpasser gegeben hat, das Schwert und sagt ihm kalt, daß er sterben müsse. Mit Würde entgegnet der Römer: „Mein Blut? — das wirst du nicht — weil ich dein Gefangener bin! — An deine Siegerpflicht erinnere ich dich!" Hermann ruft ihm, auf das Schwert gestützt, zu:

„An Recht und Pflicht! — Sieh da — so wahr ich lebe,
Er hat das Buch von Cicero gelesen.
Was müßt' ich thun, sag' an, nach diesem Werk?"

---

[1]) „Es braucht der That, nicht der Verschwörungen,
Den Widder laß sich zeigen mit der Glocke,
So folgen, glaub mir, alle anderen." (IV, 3.)

[2]) Vergl. S. 48, Anm. 2.

[3]) Wir haben schon erwähnt, daß Kleist auf nichts hoffte, als auf einen „schönen Untergang". Im Katechismus antwortet der deutsche Knabe bejahend auf des Vaters Frage, ob er den Krieg billigen würde: „Auch, wenn alles unterginge, und kein Mensch, Weiber und Kinder mit eingerechnet, am Leben bliebe, weil es Gott lieb ist, wenn Menschen ihrer Freiheit wegen sterben!" Und auf die Frage: „Warum mögen wohl ihre Hütten zerstört und ihre Felder verheeret worden sein?" antwortet er: „Um ihnen diese Güter völlig verächtlich zu machen und sie anzuregen, nach den höheren und höchsten, die Gott den Menschen beschert hat, hinzustreben."

Septimius beruft sich auf das Rechtsgefühl, das auch in dem Herzen Hermanns leben müsse, und dieser antwortet:

„Du weißt, was Recht ist, du verfluchter Bube,
Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt,
Um uns zu unterdrücken? —
Nehmt eine Keule doppelten Gewichts
Und schlagt ihn tot!“ (V, 13.)

Diese Worte bedeuten die Rechtfertigung der Handlungsweise Hermanns: es ist das ewige Recht der geknechteten Völker, sich jeder Art der Befreiung gegen die Unterdrücker zu bedienen, die zuerst das Menschenrecht verletzt haben. Obwohl die That, einen Gefangenen zu töten, der seine Waffen ausgeliefert, uns abstößt, so begreifen wir sie doch in der barbarischen; natürlichen Gerechtigkeit Hermanns. Von diesem Gefühl geleitet, schont er das Leben der Fürsten, die zu den Römern übergelaufen waren, und erlaubt nicht, daß am Tage des Sieges durch Deutsche deutsches Blut vergossen werde.[1]) Wir empfinden, daß diese Rechtspflege aus seiner Natur hervorgeht, welche von dem ausgleichenden Einfluß der Kultur noch unberührt ist.

Eine Scene jedoch, in welcher die triumphierende Roheit zum Durchbruch kommt und in welcher die wilde Siegesfreude überschäumt, ist die, welche den Tod des Varus bringt. Der verwundete Varus ist allein auf dem Schlachtfelde zurückgeblieben und Hermann will ihn erschlagen. Aber Fust, ein besiegter und dann den Römern verbündeter Fürst, will in Varus' Blute seinen Makel des Vaterlandsverrates reinwaschen und kämpft gegen Hermann, um durch das Glück der Waffen die Entscheidung zu haben, wem es vergönnt sein solle, den Feldhern der Römer zu töten. Dieser Kampf ist beschämend und abstoßend,[2]) denn man erkennt darin die

[1]) „Vergebt! Vergeßt! Versöhnt, umarmt und liebt euch! —
Hinweg, verwirre das Gefühl mir nicht!“ (V, 14.)

So sagt Hermann zu Egbert, der ihn dazu bewegen will, die abgefallenen deutschen Fürsten zu bestrafen —, so wird im Katechismus der deutsche Knabe gelehrt, dem Bruder zu vergeben, und so schreibt Kleist nach der Niederlage bei Jena 1806 an seine Schwester Ulrike, der gegenüber er sich im Unrecht fühlte, daß nun der richtige Augenblick gekommen sei, sich wieder zu sehen: „Wir sänken uns im Gefühl des allgemeinen Elends an die Brust, vergäßen und verziehen einander und liebten uns!“

[2]) Mit Recht sagt sich Varus (V, 22):

„Ward solche Schmach im Weltkreis schon erlebt? —
Als wär' ich ein gefleckter Hirsch,
Der mit zwölf Enden durch die Forsten bricht!“

Grausamkeit, die sogar durch die großzugige Sehnsucht, das fremde Joch abzuschütteln, nicht gerechtfertigt werden kann, und die nur dazu dient, dem besiegten Römer ein Gepräge würdevollen Heldentums zu geben, das seinen ernsten, pflichtgetreuen Charakter vervollkommt.[1])

Es ist seltsam, daß Kleist es nicht verstanden oder nicht gewollt hat, den Römern die politische Größe zu nehmen, die sie in der Geschichte besitzen, wie wir es von einem Werke erwarten müssen, dessen Zweck es ist, den Haß und die Rachsucht gegen die Tyrannen zu schüren. Seine Römer sind allerdings schlau, aber sie stellen in der That die

---

[1]) Der Dichter zeigt auch, wohl unwillkürlich, wie die Bedrängung das Gemüt der Unterdrückten ungünstig beeinflußt, indem sie sogar den von Natur aus Guten und Milden zum Grausamen und Wilden macht. Denn, obgleich Hermann bloß aus Verstellung — denn der Vernichtungskampf gegen die Römer ist eine beschlossene Sache — zu Ventidius sagt, im Gegensatze zum Suevenfürsten Marbod, den „das Schicksal zu einem Helden rüstig groß gezogen", habe sich ihm „das sanftere Ziel gesteckt":

„Dem Weib, das mir vermählt, der Gatte,
Ein Vater meinen süßen Kindern
Und meinem Volk ein guter Fürst zu sein!" (II, 1.)

so drückt er damit doch die Wahrheit aus (ungefähr wie es mit der königlichen Familie zu Kleists Zeit in Preußen stand). Aber wie gutmütig, wie kindlich ist der Besieger des Varus seinem „Thuschen" gegenüber! Wie reden sie miteinander als gute deutsche Eheleute! (III, 3.) Und wohl mit Recht wird er der Milde genannt in dem herrlichen Bardenlied (V, 14):

„Wir litten menschlich seit dem Tage,
Da jener Fremdling eingerückt,
Wir rächten nicht die erste Plage,
Mit Hohn auf uns herabgeschickt.
Wir übten nach der Götter Lehre
Uns durch viel Jahre im Verzeihn,
Doch endlich drückt des Joches Schwere,
Und abgeschüttelt will es sein.

Du wirst nicht wanken und nicht weichen
Vom Amt, das du dir kühn erhöht,
Die Regung wird dich nicht beschleichen,
Die dein getreues Volk verrät:
Du bist so mild, o Sohn der Götter,
Der Frühling kann nicht milder sein,
Sei schrecklich heut - ein Schloßenwetter
Und Blitze laß dein Antlitz speien!"

Sehr gut bemerkt Brahm hiezu: „Kleist mit seinem einzigen Bardenchore läßt die Erinnerung an Klopstock und seine Nachahmer, an die er doch anknüpft, weit zurück."

Kultur dar im Gegensatz zu dem germanischen Barbarentum.[1]) Sie sind diszipliniert und darum voller Scheu vor den Gütern, Gesetzen und der Religion der Germanen.

Varus besitzt die gemäßigte Würde des großen Mannes. Kleist wollte nicht die Figur eines Tyrannen schaffen und stellte darum den römischen Oberfeldherrn dar als den treuen Diener seines Kaisers, dessen Befehle er aufs genaueste ausführte, obgleich er erkannte, daß Augustus sich auf einem falschen Wege befinde.

„Rom, wenn gebläht vom Glück, du mit drei Würfeln doch,
Nicht neunzehn Augen werfen wolltest." (V, 21.)[2])

Jedenfalls ist diese Gerechtigkeit, die der Dichter den römischen Eindringlingen widerfahren läßt, ein Verdienst seines Werkes, und trägt dazu bei, ihm den Charakter der künstlerischen Ruhe zu geben, den wir an dem Drama bewundern. Man kann behaupten, daß die historische Färbung, sofern sie die Römer betrifft, besser gelungen ist als die seiner Landsleute, was uns nicht wundert. Denn seine, wie die ganze moderne Bildung, wurzelte in dem klassischen Altertum. Hermann selbst spricht in einem Tone, der dem Cheruskers-

[1]) So antwortet Hermann, als er von einem Fürsten gefragt wird, ob er die Römer für ein höher stehendes Volk halte:

„Hm! — im gewissen Sinne sag' ich: Ja!
Ich glaub' der Deutsch' erfreut sich einer größern
Anlage, der Italier doch hat seine mindre
In diesem Augenblicke mehr entwickelt!" (I, 3.)

Hermann verachtet die Römer nicht — er haßt sie —, die Guten sowohl als die Schlechten:

„Was brauch ich Latier, die mir Gutes thun!"

Auf Thusneldens Frage, ob er beabsichtige, alle Römer, die Guten mit den Schlechten, zu vernichten, entgegnet er: „Die Guten mit den Schlechten! Was! — Die Guten — das sind die Schlechtesten! Der Rache Keil soll sie zuerst vor allen andern treffen!" Und als sie ihn fragt, ob der Centurio, der mit Lebensgefahr ein Kind aus den Flammen gerettet hatte, in seinem Herzen kein Gefühl der Neigung erregt hat, erwidert er mit flammendem Gesicht:

„Er sei verflucht, wenn er mir das gethan!
Er hat auf einen Augenblick
Mein Herz veruntreut, zum Verräter
An Deutschlands großer Sache mich gemacht!"
— — — — — — — — — — — —
Ich will die höhnische Dämonenbrut nicht lieben!
Solang' sie in Germanien trotzt,
Ist Haß mein Amt, und meine Tugend Rache!" (IV, 9.)

[2]) Und vorher hat er gesagt:

. . . . „Es ist nicht meines Amtes,
Den Willen meines Kaisers zu erspähen!" (III, 6.)

fürsten nicht eigen sein konnte, und sogar die Anrufung des ganzen germanischen Götterhimmels genügt nicht, uns von der historischen Echtheit dieser Germanen der Augusteischen Zeit zu überzeugen. Dieser Fehler liegt jedoch mehr in der Form als im Stoff, denn der Charakter des Helden ist, wie schon gesagt, echt, stark und idealdeutsch, weit mehr als irgend ein anderer Hermann, der mit der genauesten archäologischen Ähnlichkeit gezeichnet wäre.

Trotzdem versetzt uns eine meisterhafte Scene (V, 4) in die wahre, alte, germanische Welt. Varus geht des Nachts durch den Teutoburger Wald und entdeckt, daß die Führer, die ihm Hermann gab, ihn einen falschen Weg geführt haben, wie sie — die Führer — meinen, aus einem Mißverständnis. Sie können nicht weiter. Ratlos weiß Varus nicht, was er beginnen soll, da bemerkt er ein Licht im Walde — es ist eine Alraune mit einer Laterne. Varus fragt sie nach dem Weg, woher er komme, wohin er gehe.

Alraune. „Varus, o Feldherr Roms, das sind drei Fragen!
Auf mehr nicht kann mein Mund dir Rede stehen!
Varus. Wohlan es sei — ich bin damit zufrieden! —
Wo komm ich her?
Alraune. Aus nichts, Quintilius Varus!
Varus. Aus nichts? — Ich komm' aus Arkon heut!
Die römische Sibylle, seh ich wohl,
Und jene Wunderfrau von Endor bist du nicht.
Laß sehn, wie du die andern Punkt' erledigst!
Wenn du nicht weißt, woher des Wegs ich wandere:
Wenn ich südwestwärts, sprich, stets ihn verfolge,
Wo komm' ich hin?
Alraune. Ins Nichts, Quintilius Varus!
Varus. Ins Nichts? — Du singst ja wie ein Rabe!"

Die grauenerregenden Worte der Alten fangen an, ihn unsicher zu machen. Doch er stellt die dritte Frage:

Varus. „Wo bin ich?
Alraune. Zwei Schritt vom Grab, Quintilius Varus!
Hart zwischen nichts und nichts! — Gehab dich wohl!
Das sind genau der Fragen drei;
Der Fragen mehr auf dieser Heide
Giebt die cheruskische Alraune nicht!"

Die Alte verschwindet, und kurz darauf sieht man in der Ferne ihr kleines Licht wie ein Glühwürmchen in dem dunklen Walde auftauchen und verschwinden.

Diese Scene, die mit der stürmischen Nacht und mit den traurigen Ahnungen des römischen Feldherrn trefflich in Einklang gebracht ist, übt eine große dichterische Wirkung aus. Die kraftvollen und an-

mutenden Scenen sind in der Hermannsschlacht zahlreich. So ist sowohl die Scene Shakespearisch, in welcher ein Vater seine einzige Tochter tötet, die von einem Trupp römischer Soldaten entehrt wurde, als auch diejenige, in der die Entrüstung des Volkes, das zuerst nur murrte, in offenen Aufruhr ausbricht. Diese Empörung benutzt Hermann, um ganz Germanien aufzuwiegeln.[1])

Die Scene (IV, 1), in welcher der Bote bei Marbod mit den beiden Söhnen Hermanns ankommt, und in der ein Ratgeber den Marbod zu bewegen sucht, die Kinder zu töten, da er eine Hinterlist vermutet, diese Scene mit den naiven Antworten der Kinder an den König, in dem Augenblicke, in welchem das Schicksal des Vaterlandes entschieden wird, ist in ihrer Natürlichkeit voll rührender, hinreißender Schönheit und lebhafter dramatischer Wirkung.

Höchst spannend und bedeutend wegen des Konfliktes der Charaktere ist die Episode Thusnelda-Ventidius. Der römische Legat erlaubt sich, wie die französischen Offiziere zu Kleists Zeit gegen die „Weiberchen, die sich von französischen Manieren fangen lassen", eine ritterliche Anbetung der schönen Gattin Hermanns. Letzterer, überzeugt von der Treue seines Weibes, regt sie sogar dazu an, die erotischen Hoffnungen des römischen Legaten zu nähren, um dessen Überwachung der politischen Dinge einzuschläfern. Das Verfahren Hermanns gegen Thusnelda ist charakteristisch. Sie, welche sehr lebenswahr als eine gute und schöne Hausfrau, aber auch nicht ganz ohne weibliche Fehler und Schwächen dargestellt ist, Eigenschaften, welche das vertrauliche Kosewort „Thuschen" rechtfertigen[2]), ist das

[1]) Er sagt dem Vater:

„Brich, Rabenvater, auf, und trage mit den Vettern
Die Jungfrau, die geschändete,
In einen Winkel deines Hauses hin!
Wir zählen fünfzehn Stämme der Germanen.
In fünfzehn Stücke mit des Schwertes Schärfe
Teil ihren Leib und schick' mit fünfzehn Boten —
Ich will dir fünfzehn Pferde dazu geben —
Den fünfzehn Stämmen ihn Germaniens zu.
Der wird in Deutschland dir zur Rache
Bis auf die toten Elemente werben:
Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend,
Empörung! rufen, und die See,
Des Landes Rippen schlagend, Freiheit! brüllen."

Und das gesamte Volk fällt ein:

„Empörung! — Rache! — Freiheit!" (IV, 6.)

[2]) Mit einer unserem Dichter eigenen Kühnheit hat er es gewagt, die Gattin Hermanns von dem Postament herabzunehmen, auf dem sie seit Tacitus in der Litteratur stand. (Kleist selbst hatte eine Nichte dieses Namens, welcher in „Thuschen" gekürzt wurde.)

Licht, die Zierde von Hermanns Leben. Er behandelt sie mit jener etwas väterlichen Güte, mit jener Herablassung, mit welcher der starke, seiner Kraft sich bewußte Mann dem schwachen Geschöpfe entgegentritt, das seine Gefährtin und zugleich die Erholung seines Lebens ist. Er kommt immer heiter zu ihr, er liebt es, ihre Eitelkeit zu necken und betrachtet ihre kleinen Fehler als ein liebender Schützer. Er teilt ihr nicht seine ernsten Gedanken und Pläne mit, aber er hat zu ihr ein unbeschränktes Vertrauen, das auf der Überzeugung ihrer unwandelbaren Treue und auf dem Bewußtsein seines eigenen Wertes beruht. Durch diese Seite seines Charakters, durch seine häuslichen Tugenden, durch seine Liebe zu Thusnelda, die er:

„So was ein Deutscher lieben nennt,
Mit Ehrfurcht und mit Sehnsucht"

liebt, wird seine vielleicht anfechtbare, aber doch so lebendige Gestalt vervollkommnet, und es bleibt eine leuchtende Erinnerung an ihn bei uns zurück.

Die Galanterie des Ventidius, der seine in den römischen Schulen und am Hofe der Livia erlernte Rhetorik sprudeln läßt, und die ihm der in den deutschen Wäldern aufgewachsenen Frau gegenüber die Überlegenheit des Kulturmenschen giebt, stößt bei Thusnelda auf einen derben und entschiedenen Widerstand. Er aber läßt sich nicht entmutigen und bittet sie sogar um eine Locke ihres schönen goldblonden Haares. Sie schlägt ihm diese Bitte ab, doch Ventidius raubt ihr die Locke mit List. Thusnelda ist darüber empört und bittet ernstlich ihren Gemahl, daß er sie ferner aus dem Spiele mit diesem Römer lassen solle. Aber ohne daß sie es merkte, hat sich das Bild des galanten fremden Legaten ihrem Herzen eingeprägt. Als sie hört, daß die römische Oberbefehlshaberschaft zum Tode verurteilt sei, wird sie betrübt und fragt Hermann nach verschiedenen, bevor sie den Namen dessen nennt, der ihrem Herzen nahe steht. Dieses ihr Zögern ist ein Bekenntnis. Hermann verspricht ihr, nachsichtig lächelnd, das Leben des Ventidius zu schonen. Dies Zugeständnis wird ihm nicht schwer, er giebt es ihr sogar gern, da er weiß, daß den Römer die Rache treffen werde, denn er giebt seiner Thusnelda einen Brief, in welcher Ventidius der Kaiserin Livia die erwähnte Locke sendet als Muster des Haares, das er ihr schicken würde, sobald Hermann gefallen wäre. Die Entrüstung der Frau bricht aus, und zwar nicht aus verletzter Eitelkeit, wie einige Kritiker behauptet haben, sondern über ein unbewußtes Gefühl, das Ventidius zertreten hat. Ihre wilde

Unschuld, ihr ursprünglicher Glaube an die Menschheit ist verhöhnt, zerstört.[1]) Als sie das Gefühl der Schwäche entdeckt, das sich in ihr Herz eingeschlichen hatte, taucht auch gleich das Bewußtsein in ihr empor, daß sie dadurch die Persönlichkeit ihres edlen Gatten verletzt habe, und der Wunsch, seiner wieder würdig zu werden.

„Arminius' will ich wieder würdig werden" (V, 15). Der Groll mußte schrecklich sein in dieser ursprünglichen Natur, daher erscheint uns die Rache, die sie wählt, nicht übertrieben, obgleich sie grausam ist und von vielen getadelt wird. Von Ventidius gebeten, gesteht sie ihm ein nächtliches Stelldichein im Parke zu und läßt eine hungrige Bärin hinein. Diese zerfleischt den Jüngling, der mit rosigen Hoffnungen in den Garten tritt, um in dem Schatten der Nacht das Weib seiner Sehnsucht zu erwarten.[2]) Die Hilferufe des Ventidius wechseln mit den furchtbar ironischen Worten der Thusnelda ab[3]), die ihre Rache bis zur Neige auskosten will. Dann, von einer begreiflichen Schwäche überwältigt, fällt sie ohnmächtig nieder. Auch als Hermann, der vom Siege über Varus heimkehrt, sich über ihre Rache freut, scheint sie betrübt und ist wortkarg: „Das ist geschehen — laß sein!" (V, 23). Im richtigen psychologischen Gefühle wollte der Dichter die Reaktion zeigen, die jene unmenschliche That notwendiger-

---

[1]) Sie ruft aus: „Nun mag ich diese Sonne nicht mehr sehen!" Und dem Gatten, der ihr die Aussicht auf die süße Stunde der Rache eröffnet, sagt sie:

„Geh, geh, ich bitte dich, verhaßt ist alles —
Die Welt mir — du mir — ich: Laß mich allein!" (IV, 9.)

[2]) Ich begreife nicht, warum Bulthaupt (I, 450) so viel Teilnahme für den galanten Römer hat, der „nicht frech und kaltgesinnt zu der erwarteten Liebesgunst" komme. Das begreife ich zwar und gebe gern mit Bulthaupt zu: „alle Sinne glühen ihm," gern gestehe ich auch, daß sein Erguß poetisch ist:

„Wie mild der Mondschein durch die Stämme fällt!
Und wie der Waldbach fern mit üppigem Geplätscher
Vom Rand des hohen Felsens niederrinnt!" (V, 17.)

Aber das sind doch nur schöne Worte und sinnlicher Reiz — weiter nichts, und wir müssen wohl Hermann recht geben, der Thusnelda versichert hat:

„Ich liebe meinen Hund mehr, als er dich!" (II, 8.)

[3]) „Laß den Moment, dir günstig, nicht entschlüpfen,
Und ganz die Stirn jetzt, schmeichelnd, scher ihr ab!
— — — — — — — — — — — —
Ach, wie die Borsten, Liebster, schwarz und starr,
Der Livia, deiner Kaiserin, werden stehn,
Wenn sie um ihren Nacken niederfallen!
— — — — — — — — — — —
Sag ihr, daß du sie liebst, Ventidius,
So hält sie still und schenkt die Locken dir!" (V, 18.)

weise in der Seele der Frau hervorrufen mußte.[1]) Bulthaupt hat Thusnelda treffend als eine „plumpe Grazie“ charakterisiert. Sie hat thatsächlich neben dem Zauber einer frischen und naiven Weiblichkeit rohe, leidenschaftliche und barbarische Züge. Und doch muß man mit diesem Kritiker bewundern, wie Kleist „es versteht, seine Gestalten dadurch, daß man über sie lachen muß, nicht zu entadeln“. Dies verdanken wir der tiefen psychologischen Kunst, welche uns die menschliche Seele in ihren Entwickelungen, Widersprüchen und Abnormitäten vor Augen führt.

---

[1]) Und so wird auch hier das moralische Gefühl befriedigt, wie es in der Penthesilea geschehen ist. Kleist verfolgt hier den Grundsatz, den Shakespeare oft vernachlässigt (vergl. Bulthaupt II, S. XXVI u. ff.) und den prinzipiell viele der heutigen Naturalisten außer Acht lassen, nämlich: sein eigenes Urteil durchschimmern zu lassen. Noch bevor Thusnelda ihre grausame Rache vollzieht, fleht ihre Magd sie fußfällig an, es nicht zu thun:

„Die Rache der Barbaren sei dir fern!
Es ist Ventidius nicht, der mich mit Sorg' erfüllt;
Du selbst, wenn nun die That gethan,
Von Reu' und Schmerz wirst du zusammenfallen!“ (V, 15.)

Dann, als Ventidius in den Park eingetreten ist, nennt ihre Magd sie „du Furie, gräßlicher als Worte sagen!“ — Und sogar der Wärter der Bärin versucht, ihr, Thusnelda, den Schlüssel abzuringen, den sie fallen läßt, als sie ohnmächtig wird. Trotzdem hat Rudolf Genée (wie schon Bulthaupt bemerkt) recht, wenn er in seiner Bühnenbearbeitung dieses Dramas an die Stelle dieser schrecklichen That die Erzählung derselben setzt, denn die Reaktion in der Seele der Thusnelda würde auf der Bühne verwischt werden durch den Wehschrei des Unglücklichen und das Gebrüll der Bärin, und die moralische Befriedigung wäre gestört.

Der Prinz von Homburg.

Die „Hermannsschlacht“ ist nicht aus einem demokratischen Gefühl heraus geschrieben. Das Volk wird darin betrachtet als die rohe Masse, die dazu bestimmt ist, einem großen Zwecke zu dienen, und die, selbst unthätig, von dem starken und zielbewußten Willen eines Führers angeregt und gelenkt werden muß. Aber wenn auch nicht von einem demokratischen Standpunkte aus empfunden, so herrscht darin doch der Gedanke an Freiheit und Unabhängigkeit vor. Alles entspringt aus persönlichem Mut und Unternehmungsgeist. Als Kleist die Hermannsschlacht schrieb, wollte er den Kampf bis in den Tod, an dem sich jedermann als Individuum beteiligen müsse, denn schon in seiner Jugend hatte er das Militärwesen gehaßt, das dem Menschen seine Freiheit nähme, und so betrachtete er als unwiederbringlich verloren die sieben Jahre, welche er im Heere verbracht hatte. Nach und nach jedoch, als er jeden Versuch nationaler Befreiung an den Heeren Napoleons scheitern sah, und auch durch traurige persönliche Erfahrungen belehrt[1]), mußte er die Überzeugung gewinnen, daß die Kraft nur in einer organisierten Macht bestehen könne, und in seiner Seele

[1]) In der That war Kleist unter einem unglücklichen Sterne geboren — nichts ging ihm nach Wunsch. Da man nur von Österreich die Befreiung des ganzen deutschen Vaterlandes erwarten konnte, richtete er von Dresden aus im März 1809 begeisterte patriotische Verse an den Kaiser Franz I. und an den Erzherzog Karl. In diesen Versen finden wir dieselbe verzweifelte Stimmung, die aus der Hermannsschlacht spricht: Lieber frei sterben als unfrei leben; und mehr als einen schönen Untergang erhoffte der Dichter auch jetzt nicht (Brahm, 307). Während Kleist sehnsüchtig wünschte, in jenem Österreich sein zu können, von dem aus das Heil nur kommen könnte, schrieb er im April desselben Jahres 1809 — in jenen Tagen, in welchen Napoleon, wie ein Blitz von Spanien zurückgekehrt, die Österreicher bei Regensburg schlug — an den dramatischen Dichter Collin, der großen Einfluß auf das Burgtheater besaß, und bot ihm die Her-

rang sich das Bewußtsein durch, daß die begeisterten patriotischen Ideen nicht genügten, und daß die Unabhängigkeit des Vaterlandes nur durch die Einordnung des Einzelnen in die Gesamtheit erkämpft werden könne. Aus diesen Ideen geht Kleists zweites patriotisches Drama, der Prinz von Homburg hervor, dessen Vollendung er am 19. März 1810 seiner Schwester Ulrike brieflich anzeigte. 1821 erschien auch dieses Drama im Druck.

Als Friedrich der Zweite das Schlachtfeld bei Fehrbellin beschritt, hörte er die Leute des Ortes sagen, daß die berühmte Schlacht, die dort zwischen Preußen und Schweden geschlagen worden war (1675), von dem Prinzen von Homburg gewonnen worden sei, durch gewisse Operationen, die in dem Schlachtplan nicht vorgesehen waren, und daß der Große Kurfürst ihm gesagt habe, er habe nach den

---

mannsschlacht an, für deren Aufführungen er nichts beanspruchte. Und am Ende desselben Monats, da er seine Ungeduld nicht mehr zu zügeln wußte, reiste er nach dem ersehnten Lande ab. Aber er gelangte nicht nach Wien, denn bevor er und sein Gefährte Friedrich Dahlmann, ein junger Mann von vierundzwanzig Jahren aus Wismar, der auch „in dieser Napoleonischen Welt nichts mit sich anzufangen wußte", die österreichische Hauptstadt erreichten, war schon der verhaßte Korse in dieselbe eingezogen (13. Mai). Und — Ironie des Schicksals! Kleist, dem sein Leben nie teuer gewesen, und der, nachdem sein Traum vom Robert Guiskard in nichts zerflossen war(Oktober 1803), sogar mit den verhaßten Franzosen gegen die Engländer kämpfen wollte, um eine Gelegenheit zu finden, die unnötige Last des Lebens von sich abzuschütteln, — Kleist, der wenige Monate nach der Epoche, von der wir jetzt sprechen, sich von einem Dresdener Freunde Arsenik erbat, man weiß nicht genau, ob für sich oder Napoleon, — dieser Dichter, der stets mit einem Fuß im Grabe stand und von dem Wunsche beseelt war, dem deutschen Vaterlande zu dienen, befand sich in einem Wirtshaus bei Aspern und spielte mit Dahlmann das „Kriegsspiel", während in der Nähe die Kanonen donnerten. Und — Triumph der Ironie! als er mit Dahlmann über das Schlachtfeld schritt, wurde er für einen Spion gehalten, und auch nachdem er sich legitimiert und den ihn visitierenden Offizieren seine patriotischen Verse an Franz I. (die auch gedruckt waren) gezeigt hatte, machten diese wackeren Söhne des Mars, die es ungern sahen, wenn Bürger sich in politische Angelegenheiten mischten, dem armen Kleist bittere Vorwürfe darüber, daß ein Verwandter von ihm (der General von Kleist) mit Magdeburg kapituliert hatte. Nach diesem Abenteuer nach Prag zurückgekehrt, bereitete er sich dazu vor, mit Hilfe einiger Mitglieder der Aristokratie eine patriotische Rundschau „Germania" herauszugeben, deren begeisterungsvolle einleitende Worte, die sich zwischen seinen Manuskripten fanden, man nicht ohne tiefe Rührung lesen kann. Aber die Niederlage bei Wagram zerstörte auch diese Hoffnung des Unglücklichen. Entmutigt zog er sich einige Monate zurück — es war die Zeit, in der er sich das Arsenik erbat. Aber dann raffte er sich wieder auf, „Hoffnung muß bei den Lebenden sein", schrieb patriotische Lieder und den „Katechismus der Deutschen" (ebenfalls unter seinen Papieren geblieben) und kam nach einer zweijährigen Abwesenheit in seine preußische Heimat zurück.

Kriegsartikeln den Tod verdient, daß er, der Kurfürst, aber den Glanz eines so glücklichen Tages nicht dadurch verfinstern wolle, daß er das Blut eines Prinzen vergieße, der mehr als alle andern ihm zu dem Siege verholfen habe. Kleist änderte das Hypothetische dieses Berichtes, der sich in den Memoiren Friedrichs II. selbst befindet, indem er annimmt, daß der Große Kurfürst den Prinzen von Homburg wirklich verurteilt hätte, und ihn dann begnadigte, als er sah, wie der Schuldige sein Vergehen bekannt hatte. So beruht Kleists Drama auf dem Konflikte der individuellen Initiative im Gegensatze zu dem Gehorsam und der Subordination.[1]) Dieses Konfliktes, den er in anderen Zeiten mit dem Siege des Individuums gelöst hätte, entledigt er sich jetzt mit klarem Verständnis für die Bedürfnisse des Vaterlandes durch den Triumph der Disziplin, des Gehorsams, des Aufgehens des Individuums in der durch ein Haupt vertretenen Gesamtheit.

Aber mit welcher bewunderungswerten Sicherheit führt er die Handlung sowie die Charaktere einheitlich bis zur Lösung durch. Dieses Drama ist ohne Zweifel das beste, das er schrieb, und gehört zu den wenigen ausgezeichneten des deutschen Theaters. Mit aufrichtigem Bedauern vernehmen wir, daß die Zeitgenossen es nicht zu schätzen wußten und dem Dichter den Ruhm nicht spendeten, der seinem Meisterwerke gebührte. Es ist das harmonischste, das strengste und in der Form knappste von allen Dramen Kleists. Es enthält keine Episoden, und die Handlung eilt der Lösung entgegen, die in einer glücklichen poetischen Erfindung die Anfangsscene wiederholt.

Dieses Drama ist beseelt von einem lebhaften kriegerischen Gefühl, von einem reinen, frischen Hauch soldatischen, mutigen Eifers. Es hat den weiten Hintergrund eines Schlachtfeldes während eines glanzvollen Tages, und in dem Herzen seiner Personen liegt der Glaube an einen sicheren Sieg.

„. . . doch dann wird er Fanfare blasen lassen!" Diese Worte sind die einzigen, welche von dem vor der Schlacht besprochenen Plan im Gedächtnis des in andere Gedanken vertieften Helden sitzen bleiben, und sie tauchen mit einer gewissen Beharrlichkeit in seinen Reden immer wieder auf — sie scheinen das Motto des ganzen Dramas zu sein. Des Dramas, in welchem wir zwar schaudernd dicht

[1]) Vielleicht war ihm diese Idee schon früher gekommen durch ein Gemälde des Malers Kretschmar, das auf der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1800 einen Preis erhalten hatte, und das die Scene zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen von Homburg darstellte (Brahm, S. 334).

an dem Grabe vorbeigehen, aber dessen düsterer Eindruck gleich wieder von dem fröhlichen Galopp der Pferde übertönt und von dem Prunk und der Vornehmheit des kraftvollen, frisch pulsierenden Lebens verwischt wird. Die fröhliche Seite des Soldatentums ist in diesem Drama vertreten wie in keinem anderen. Die Minna von Barnhelm steht auf anderen Absichten des Dichters, und ihre Vollkommenheit trägt das Gepräge eines anderen Charakters, wie es von dem Denker Lessing zu erwarten war. Hier dagegen haben wir es zu thun mit einem Dichter, der die unklaren philosophischen Ideen seiner Jugend über Bord geworfen hat, zu den Traditionen seiner Familie zurückkehrt und wieder ein guter und tapferer, seinem Staate und der regierenden Familie ergebener Preuße wird.[1]) Auch allen seinen Personen ist viel daran gelegen, Preußen zu sein, für ihre Brandenburger Mark und für ihren Kurfürsten zu kämpfen, der sich als den ersten Diener seines Staates und des Gesetzes betrachtet, „das dessen Mutter ist". Freilich sind diese Personen alle durch den leichten blauen Schleier der Idealität gesehen, aber welchen individuellen und ausgeprägten Charakter weist jede von ihnen auf! Der Prinz von Homburg, der Kurfürst, der alte Kottwitz, der es wagt, seinem Herrn zu widersprechen, obgleich er hinzufügt:

„Als mich ein Eid an deine Krone band,
Mit Haut und Haar, nahm ich den Kopf nicht aus.
Und nichts dir gäb' ich, was nicht dein gehörte! (V, 5.)

Der Graf von Hohenzollern, Natalie, des Kurfürsten Nichte, alle leben ein eigenes charakteristisches Leben. Homburg ist insbesondere das legitime Kind des Verfassers, und daher allen seinen Helden verwandt: dem Käthchen, mit dem er den Somnambulismus und das innere unbewußte Leben gemein hat, das ihm einen unerschütterlichen Glauben an sein Gefühl giebt Hermann, dem er in dem kriegerischen Eifer gleicht, und auch bis zu einem gewissen Grade der Penthesilea, deren ungestüme und leidenschaftliche Seele er besitzt. Nur, daß mit glücklicher Intuition der Dichter diesem Helden, dem letzten, der aus seiner Phantasie hervorgegangen ist, einen Zug von Besonnenheit gegeben hat, wodurch er über seine leidenschaftlichen Anlagen siegt und zum Schlusse im kraftvollen Adel seiner Natur und seines Standes vor uns dasteht.[2])

[1]) Die Königin Luise war unsrem Dichter wohlgesinnt. Ihr widmete er im März 1810 einige Verse zum Namenstag; später ließ sie ihm eine bescheidene Pension zukommen.

[2]) Der Homburg von Kleist ist von der historischen Person grundverschieden, ähnlich wie Goethes Egmont. In Wirklichkeit war der Landgraf von Hessen-

Die Handlung beginnt in Fehrbellin am Tage vor der Schlacht. Die Kavallerie ist schon unterwegs, aber Homburg, der sie befehligt, ist traumumfangen, schlafend in den Garten des Schlosses getreten, wo er den Lorbeerkranz flicht, von dem er geträumt hat. Der Kurfürst, mit den Seinen herbeigerufen, um den seltsamen Anblick zu sehen, nimmt ihm den Kranz weg und giebt ihn der Natalie. Der Nachtwandler verrät das Geheimnis seines Herzens und will den Kranz von dem Mädchen wieder haben, das sich aber mit den anderen entfernt. Von dem herrlichen Traume bleibt dem Erwachenden nichts als ein Handschuh der Geliebten übrig. Mit Tagesanbruch diktiert der Feldmarschall den versammelten Offizieren den Kriegsplan in Gegenwart der Souveräne und der Natalie. Der zerstreute Homburg versteht nur die auf ihn so tief wirkenden Worte: „doch dann wird er Fanfare blasen lassen!“ die gewissermaßen die Antwort auf seinen Traum, auf seine Begier nach Kampf und Ruhm sind. Nicht ohne Grund ist er noch zerstreuter als gewöhnlich. Er hat in diesem Augenblick entdeckt, daß der Handschuh, der in seinen Händen geblieben ist, der Natalie gehört. Der Kurfürst empfiehlt ihm vergebens Ruhe, indem er ihn daran erinnert, daß er, der Prinz, ihm neulich erst zwei sichere Siege verscherzt habe. Er hört auf nichts und denkt nur daran, durch den Sieg auf dem Schlachtfelde sein Glück zu erhaschen.[1]) Dieser Schlacht hat Kleist ein besonderes Interesse zu geben gewußt. So ist sie nicht etwa der gewöhnliche Stoff für mehr oder weniger beredte Beschreibungen,

Homburg ein Mann in den vierziger Jahren, zum zweitenmal verheiratet und Vater vieler Kinder. Seine Zwietracht mit dem Kurfürsten war entstanden nach dem Siege bei Fehrbellin, um ein Stipendium, das der Kurfürst erhöhen, und um Steuern auf des Landgrafen Güter, die er erniedrigen oder ganz erlassen sollte. Er glaubte überhaupt, daß der Kurfürst seine Verdienste nicht genug schätze und belohne (vergl. Brahm S. 335, wo die historische, lange, dokumentierte und wertvolle Auseinandersetzung kurz dargethan ist, die C. Varrentrapp in den „Preußischen Jahrbüchern“ Bd. 45, S. 335—358, besonders S. 343—345, veröffentlicht hatte.) Der Kurfürst versuchte diesen Streit zu schlichten, wenigstens für die Dauer des Krieges.

[1]) „Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift,
Ein Pfand schon warfst du im Vorüberschweben
Aus deinem Füllhorn lächelnd mir herab,
Heut, Kind der Götter, such ich Flüchtiges,
Ich hasche dich im Feld der Schlacht und stürze
Ganz deinen Segen mir zu Füßen um,
Wärst du auch siebenfach mit Eisenketten
Am schwed'schen Siegeswagen festgebunden!“ (I, 6.)

(Vergl. Penthesilea, deren Hand schon das ihr entfliehende Glück streift. S. 31, Anm. 1.)

sondern ein dramatisches Ereignis geworden. Wir sehen sie sich vor unseren Augen in allen ihren Einzelheiten vorbereiten, und nachdem Homburg den Sieg dadurch gesichert hat, daß er sich vor dem verabredeten besonderen Befehl mit der Kavallerie den Hügel herab auf den Feind stürzte, läßt der Dichter den Bericht durch den Helden selbst vervollständigen, in einem Dorfzimmer vor der Kurfürstin und Natalie, die sich dorthin geflüchtet haben. Dadurch belebt er die Erzählung, gestaltet sie dramatisch durch die Person, die sie vorträgt, und durch die Angst der Frauen, denen man die Nachricht gebracht hat, der Kurfürst sei gefallen.

Und jetzt entwickelt sich, während draußen noch die Kanonen donnern, eine originelle Liebesscene zwischen dem von dem Siege berauschten Helden, und dem durch die unglückliche Nachricht niedergeschlagenen Mädchen. In diesem Augenblicke der außerordentlichen Erregung entgegengesetzter Leidenschaften bekennt Homburg, der gewissermaßen der Beschützer jener Frauen geworden ist, der Natalie seine Liebe. Die Sicherheit, daß er wieder geliebt wird, und die Nachricht, daß der Kurfürst in der Schlacht nicht gestorben ist, steigern die Entzückung des jungen Mannes gewaltig, und außer sich ruft er aus:

„. . . . . o Cäsar Divus!
Die Leiter setz' ich an an deinen Stern!" (II, 8)

Die Seele Homburgs ist so erregt, daß die Katastrophe, die ihn erwartet, ihn vernichten muß. Als der Kurfürst, zu dessen Füßen er die drei den Schweden abgerungenen Fahnen niederlegt, befiehlt, daß man ihm den Degen abnehme, bleibt er eine Weile wortlos stehen, glaubt zu träumen, zweifelt, ob er sich auf dieser Welt befinde, und bricht in eine bittere Anklage gegen seinen Souverän aus.[1]) Dann wird er wieder ruhig. Die Hoffnung, die ihn vor kurzem entzückte, steigt wieder in ihm auf, und gelassen hört er, wie das Todesurteil über ihn ausgesprochen wird; er ist fest überzeugt, daß der Kurfürst ihm den Degen bald wieder übersenden werde, und daß man ihn mit dem bloßen Schreck davonkommen lassen

[1]) „Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen
Und sieht, mit Kreid' auf Leinewand verzeichnet
Sich schon auf dem kurul'schen Stuhle sitzen,
Die schwed'schen Fahnen in dem Vordergrund,
Und auf dem Tisch die märk'schen Kriegsartikel.
Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn,
Der unterm Beil des Henkers ihn bewundre.
Ein deutsches Herz von altem Schrot und Korn,
Bin ich gewohnt an Edelmut und Liebe;
Und wenn er mir in diesem Augenblick
Wie die Antike starr entgegenkommt,
Thut er mir leid, und ich muß ihn bedauern!" (II, 10.)

wolle.[1]) Aber als er die Gewißheit darüber hat, daß man es ernst meint, und der Tod mit all seinen Schrecken vor ihn tritt, als er auf seinem Gange zur Kurfürstin und Natalie, um deren Fürsprache für sich zu erflehen, beim Fackelscheine zu seinem Entsetzen sieht, daß man schon seine Totengruft grabe, gerät er derart außer Fassung, daß er allen Halt verliert. Der jugendliche, der materielle Teil seines Wesens gewinnt die Oberhand; die Lebenslust taucht auf als Rückwirkung gegen seine frühere Gelassenheit, und er möchte jetzt um jeden Preis sein Leben erhalten. Seine Feigheit in diesem Augenblick ist unglaublich. Er verzichtet auf alle Ehren, und da er vermutet, daß die Grausamkeit des Kurfürsten ihre Ursache habe in der Gewißheit von seiner Liebe zu Natalie, verzichtet er auch auf sie, denn er will leben.[2])

[1]) Seine Sicherheit beruht, wie er seinem Freunde Hohenzollern sagt, der ihm die Gewißheit über das Urteil bringt, auf der Verehrung, die er für den Kurfürsten hat. Ein echt Kleistischer Zug! Er hält es für unmöglich, daß der Kurfürst: „um eines Fehls, der Brille kaum bemerkbar, in dem Demanten, den er jüngst empfing, in Staub den Geber trete", eine That begehen wolle:

„Die weiß den Dey von Algier brennt, mit Flügeln
Nach Art der Cherubime, silberglänzig,
Den Sardanapal ziert und die gesamte
Altrömische Tyrannenreihe, schuldlos
Wie Kinder, die am Mutterbusen sterben,
Auf Gottes rechte Seit' hinüberwirft!"

[2]) Er fleht die Kurfürstin an:

„O Gottes Welt, o Mutter, ist so schön!
Laß mich nicht, fleh' ich, eh' die Stunde schlägt
Zu jenen schwarzen Schatten niedersteigen!
Mag er doch sonst, wenn ich gefehlt, mich strafen,
Warum die Kugel eben muß es sein?
Mag er mich meiner Ämter doch entsetzen,
Mit Kassation, wenn's das Gesetz so will,
Mich aus dem Heer entfernen: Gott des Himmels,
Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben,
Und frage nicht mehr, ob es rühmlich sei!" (III, 5)

Und da er erfährt, daß sie schon, aber vergebens, bei ihrem Gatten für ihn gesprochen habe, setzt er hinzu:

„Ich gebe jeden Anspruch auf an Glück.
Nataliens, das vergiß nicht, ihm zu melden,
Begehr' ich gar nicht mehr, in meinem Busen
Ist alle Zärtlichkeit für sie verlöscht.
Frei ist sie, wie das Reh auf Heiden, wieder
Mit Hand und Mund, als wär' ich nie gewesen.
Verschenken kann sie sich, wenn's Karl Gustav,
Der Schweden König, ist, so lob' ich sie.
Ich will auf meine Güter gehn am Rhein,
Da will ich bauen, will ich niederreißen,
Daß mir Schweiß herabtrieft, säen, ernten
Als wär's für Weib und Kind, allein genießen;
Und, wenn ich erntete, von neuem säen,
Und in dem Kreis herum das Leben jagen,
Bis es am Abend niedersinkt und stirbt." (III, 5.)

So dachte Kleist gegen Ende des Jahres 1801 daran, ein Gut in der Schweiz zu kaufen und es selbst zu bewirtschaften.

Diese Stelle hat schon zur Zeit des Dichters und auch später eine Unmenge von Vorwürfen hervorgerufen, indem man diese Furcht vor dem Tode, die vollständige Niederschmetterung seiner Seele, als für den Helden erniedrigend betrachtete. Uns wundert dagegen die so wahre Darstellung der Lebenslust[1]) bei einem Dichter, der schon seit seiner frühesten Jugend sich mit Selbstmordgedanken trägt. Und welche Strenge der Kunstform in dieser Scene, welches Studium der menschlichen Seele, welche Aufrichtigkeit in dem Künstler! Kleist war vor allen Dingen ein Psychologe, und indem er sich auf seine Intuition verließ, die stets das Rechte traf, scheute er sich nicht, die gewagtesten Scenen einzuführen, wenn sie zur Entwickelung seiner Charaktere notwendig waren. Hat er einmal eine Person mit ihren Eigenschaften, mit ihren Schwächen, mit ihren individuellen seelischen Beschaffenheiten aufgefaßt, so läßt er sie handeln, wie sie die Notwendigkeit zwingt. Er stellt sie uns nicht vor in Situationen, die sie uns in der günstigsten und künstlerisch ausgiebigsten Beleuchtung zeigen, sondern in solchen, die uns die Personen in natürlichem Lichte und in Momenten naturgetreuer Aktion darstellen.

Der junge, heißblütige Prinz von Homburg, von seinem Ruhm, von der Erfüllung seiner Träume berauscht, mußte eine schreckliche Erschütterung durch die Aussicht auf das jähe Ende seines Lebens empfinden, und wenn wir auf seine exaltierte Seele, auf seine leicht erregbaren Nerven Rücksicht nehmen, — Kleist hat ihn uns nicht ohne Grund als Somnambulen hingestellt —, so werden wir erkennen, daß seine leidenschaftliche Liebe zum Leben notwendig, logisch und natürlich ist. Daher kann sie auch nicht unästhetisch und unkünstlerisch sein.[2]) Und sie ist auch nicht unsittlich. Es handelt sich hier nur um eine Reaktion aus der physischen Seite, denn gleich darauf überwiegen wieder die edlen Momente seiner Natur über die rebellischen Sinnesregungen, und der Prinz zeigt sich in

---

[1]) So wie Homers Achilles sagt, daß er lieber der niederste Arbeiter sein möchte als der Fürst des Totenreiches, sagt Homburg:

„Dem Troßknecht könnt' ich,
Dem schlechtesten, der deine Pferde pflegt,
Gehängt am Halse flehen: Rette mich!"

[2]) Jedoch enthält der Dichter uns auch hier sein moralisches Urteil nicht vor; er unterläßt es nicht, Natalie dem Kurfürsten beschreiben zu lassen, in welcher Verfassung der Held vor ihr erschienen war:

„Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig,
Ein unerfreulich jammernswürd'ger Anblick!" (IV, 1.)

seiner ganzen sittlichen Kraft, in dem Glanze seiner Großmut. Durch diese augenblickliche physische Schwäche lehrt uns der Dichter, die Selbstopferung besser zu schätzen, die der Held nachher vollbringen wird, und ihn noch mehr zu bewundern in seiner stolzen und moralischen Größe. Er hat ihm die Marmorkälte genommen, welche die Helden des Theaters seit dem klassischen Altertum besaßen.

Eine ähnliche lobenswerte Ausnahme ist Goethes Egmont, der auch an dem Leben hängt wie ein Kind an der Mutterbrust, und als er fühlt, daß für ihn keine Rettung mehr sei, den Boden stampft und die bekannte Hymne auf das Leben anstimmt: „Süßes Leben! Schöne, freundliche Gewohnheit des Daseins und des Wirkens.“ Und doch hatten Egmont wie auch Homburg nie vor dem Tode auf dem Schlachtfelde gezittert. Beide sind menschliche Helden. Sie besitzen nicht die sogenannte stoische Verachtung für das Leben, die ja auch in der wirklichen alten Welt nicht vorhanden war, und die nur dem späten, verkommenen Römertum und der barbarischen Germanenwelt anhaftete, denn ein anderes ist es, den Tod kalt zu verachten, ein anderes, ihm männlich zu begegnen, von einer Idee begeistert, von einem Enthusiasmus berauscht, der eine Gesamtheit bewegt. Wir dürfen daher diese Liebe zum Leben in Homburg weder mißverstehen noch verachten, wie auch Natalie sie nicht mißversteht und nicht verachtet. Dieses Mädchen ist nicht mutlos und übertrieben weichherzig, sie ist nicht nur Chef eines Dragonerregiments, das nach ihr Prinzessin von Oranien genannt wird, sondern sie ist auch stark und mutig — die würdige Nichte des Großen Kurfürsten. Wie alle Personen des Dramas, so fürchtet auch sie den Tod nicht, und während sie ihr Möglichstes thut, den Geliebten zu retten, ohne die gesellschaftlichen Verhältnisse zu beachten,[1]) meint sie, vielleicht mehr, weil sie eine edle Seele gebrochen sieht als des sicheren Todes wegen, der den Prinzen erwartet:

„Geh, junger Held, in deines Kerkers Haft,
Und auf dem Rückweg schau noch einmal ruhig
Das Grab dir an, das dir geöffnet ward!
Es ist nicht finsterer und um nichts breiter,
Als es dir tausendmal die Schlacht gezeigt!“ (III, 5.)

Von seiner Entmutigung sieht sie nur die rührende Seite und fleht um Gnade für ihn. Wer aber ihn am besten von allen kennt,

[1]) „O Mutter! laß! Was sprichst du mir von Sitte?
Die höchst' in solcher Stund ist, ihn zu lieben!“ (V, 8.)

wer klar in diese getrübte Seele sieht und es versteht, die darin wurzelnde Großmut und den Adel zu wecken, ist der Kurfürst selbst. Voll Strenge und Würde antwortet er Natalien, die ihn fußfällig bittet:

„Mein süßes Kind! — Sieh, wär' ich ein Tyrann,
Dein Wort, das fühl' ich lebhaft, hätte mir
Das Herz schon in der ehernen Brust geschmelzt." (IV, 1.)

Eben weil er kein Tyrann ist,[1]) ist er ein Sklave des Gesetzes und muß nach demselben handeln, ohne dem Triebe des eigenen Herzens folgen zu dürfen. Aber als er hört, welches Heldenherz er gebrochen hat, und daß Homburg um Gnade flehe, will er den Wunsch seiner Nichte erfüllen und schreibt an den Prinzen einen Brief. Natalie glaubt, daß es die Freisprechung sei, und dankt.

„Gewiß mein Töchterchen, gewiß!" antwortet er,
„So sicher,
Als sie in Vetter Homburgs Wünschen liegt!"

Hierin liegt eben die List des klugen Kurfürsten. Der Brief, mit dem Natalie atemlos zu Homburg kommt, enthält folgende Worte:

„Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,
So bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten,
Und gleich den Degen schick' ich Euch zurück!"

Das Mädchen, das die List versteht, bleibt einen Augenblick ratlos, dann aber verlangt sie hocherfreut, daß der Vetter gleich antworte. Dieser, der sich schon in sein Schicksal ergeben und seine Seelenruhe in einem sehr schönen, des Hamlet würdigen Monologe ausgedrückt hatte,[2]) zögert, will die Schrift noch einmal lesen und bleibt dann unentschlossen. Als ihn Natalie ermuntert, beginnt er eine Antwort zu schreiben, die er aber wieder zerreißt, mit den Worten:

„Pah, eines Schuftes Fassung — keines Prinzen!"

---

[1]) „Und Gott schuf noch nichts Milderes als dich!" sagt ihm Natalie, so wie die Barden den Hermann noch milder als den Frühling preisen.

[2]) Das Leben nennt der Derwisch eine Reise,
Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen
Diesseits der Erde, noch zwei Spannen drunter.
Ich will auf halbem Weg mich niederlassen!
Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt,
Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib,
Und übermorgen liegt's bei seiner Ferse.
Zwar eine Sonne, sagt man, scheint dort auch
Und über bunt're Felder noch als hier;
Ich glaub's! nur schade, daß das Auge modert,
Das diese Herrlichkeit erblicken soll. (IV, 3.)

Dann, des Kurfürsten Brief noch einmal durchlesend, wird er betroffen von dessen Vornehmheit, die ihm selbst die Entscheidung überläßt, und so legt er das Blatt nieder:

„Ich will die Sach' bis morgen überlegen!"

Aber auf das Drängen der Natalie erhebt er sich leidenschaftlich:

„Ich will ihm, der so würdig vor mir steht,
Nicht ein Unwürd'ger gegenüberstehn!"

Jetzt umarmt ihn Natalie, da sie sieht, daß der Held in ihm wieder erwacht ist, und sagt ihm:

„Und bohrten gleich zwölf Kugeln
Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt' ich mich,
Und jauchzt' und weint', und spräche, du gefällst mir!" (IV, 4.)

Indessen:

„. . . . wenn du deinem Herzen folgst,
Ist's mir erlaubt, dem meinigen zu folgen!"

und so genehmigt sie die Bittschrift des ganzen Regiments, das von dem Todesurteil des Prinzen schmerzlich getroffen ist, und sie befiehlt, daß ihr Regiment nach Berlin zurückkehre. Dieser plötzliche nächtliche Aufbruch erweckt in dem Kurfürsten den Verdacht an einen Aufruhr, der ihn aber nicht beunruhigt. In dem Monologe:

„Seltsam! — Wenn ich der Dey von Tunis wäre![1])"

schimmert ein Humor durch, der aus seiner brandenburgischen Unerschrockenheit entspringt, vielleicht aber auch aus dem Selbstbewußtsein, das auf der Überzeugung steht, daß seine List an dem jungen Manne gelungen ist. Ohne Zweifel hat Bulthaupt recht, wenn er meint, daß in diesem Augenblick in dem Kurfürsten die Entscheidung über die Begnadigung des Prinzen schon reif sei, obgleich er zwei Scenen später sich das Todesurteil und den

[1]) „Seltsam! — Wenn ich der Dey von Tunis wäre,
Schlüg' ich bei so zweideut'gem Vorfall Lärm,
Die seidne Schnur legt' ich auf meinen Tisch
Und vor das Thor, verrannt mit Palissaden,
Führt' ich Kanonen und Haubitzen auf.
Doch weil's Hans Kottwitz aus der Prignitz ist,
Der sich mir naht, willkürlich, eigenmächtig,
So will ich mich auf märk'sche Weise fassen:
Von den drei Locken, die man silberglänzig
Auf seinem Schädel sieht, faß' ich die eine
Und führ' ihn still mit seinen zwölf Schwadronen
Nach Arnstein, in sein Hauptquartier zurück! --
Wozu die Stadt aus ihrem Schlafe wecken?" -- (V, 2.)

Paß für den schwedischen Gesandten bringen läßt. Natürlich will er das erste vernichten und die Verhandlungen über den Frieden und die Hochzeit Nataliens mit dem Könige von Schweden abbrechen. Denn Homburg hat sein Unrecht und die unumgängliche Pflicht der Unterordung erkannt, und so ist der Augenblick gekommen, ihn dem Vaterlande zu erhalten.

Der Kurfürst aber giebt dem Drängen der Offiziere, die ihn um Gnade bitten, und die ihn von der Ungerechtigkeit des Urteils zu überzeugen versuchen, nicht nach, bekennt jedoch, daß sein Herz mit ihnen sei. Die etwas scherzhafte Ruhe, mit welcher er die Diskussion mit seinen Offizieren („die delph'sche Weisheit meiner Offiziere") und besonders mit dem alten Kottwitz führt, zeigt daß die Absicht, zu begnadigen, schon bei ihm fest steht. Trotzdem fügt er hinzu:

„Mit dir, du alter wunderlicher Herr,
Werd' ich nicht fertig! . . . . und einen
Sachwalter ruf' ich mir, den Streit zu enden,
Der meine Sache führt!" (V, 5.)

Er klingelt und läßt den Prinzen von Homburg holen. Dieser beharrt bei seinem Verlangen, getötet zu werden. Während er in der Einsamkeit des Kerkers seine Angelegenheit überdenken konnte, hat der junge Held seine Selbstbeherrschung völlig wiedergewonnen, und er zeigt sich in der ganzen, seiner Seele angeborenen Vornehmheit. Er bittet seinen Souverän um Verzeihung, daß er ihm „mit übereiltem Eifer" gedient habe, bittet, ihm nichts nachzutragen und verlangt als letzte Gnade, daß Natalie nicht die Gattin des Schwedenkönigs werde. Der Kurfürst küßt ihn und antwortet ihm:

„Sei's, wie du sagst! Mit diesem Kuß, mein Sohn,
Bewilligt sei die letzte Bitte dir!
Was auch bedarf es dieses Opfers noch,
Vom Mißglück nur des Kriegs mir abgerungen;
Blüht doch aus jedem Wort, das du gesprochen,
Jetzt mir ein Sinn auf, der zu Staub ihn malmt!
Prinz Homburgs Braut sei sie, werd' ich ihm schreiben,
Der Fehrbellins halb' dem Gesetz verfiel,
Und seinem Geist, dort vor den Fahnen schreitend,
Kämpf' er auf dem Gefild' der Schlacht sie ab! (V, 7.)

Der Tod wäre zu grausam gewesen, denn der Prinz hatte ja nur im guten Eifer gefehlt, und alle Wünsche des Zuschauers sowie die der preußischen Regimenter stimmen für Gnade. Der Gedanke

an diese, weil sie noch unausgesprochen ist, hält die Seele des Zuschauers bis zum Schluß in Spannung, wo die Begnadigung als die Erlösung eintritt.[1])

Die Erfindung, den Prinzen mit verbundenen Augen in denselben Garten zu führen, wo wir ihn in der ersten Scene den Lorbeerkranz flechtend, gesehen haben, und wo er nun erschossen zu werden erwartet, die Erfindung, ihm hier den erwähnten Kranz von den Händen des geliebten Mädchens reichen zu lassen, giebt eine völlig befriedigende Wirkung und schließt mit einer Art poetischen Refrains in einer idealen Harmonie dieses Drama ab, welches das letzte und das beste Kleists ist. Es ist zu bedauern, daß ihm auch mit diesem Stücke der Erfolg ausblieb, trotzdem er sich gerade hier zu einer reinen Form, zu einer stilvollen Verschmelzung der Idee mit den Ausdrucksmitteln durchgerungen hatte. So gab er seine letzten Hoffnungen auf und entschloß sich zur Ausführung des Vorsatzes, den er schon seit seiner Jugend in sich trug.

---

[1]) Es ist uns nicht wahrscheinlich (wie auch Bulthaupt meint), daß der Kurfürst, wie viele behaupten, unter ihnen Hans von Wolzogen (Bulthaupt, Seite 467 u. folg.), in dem Stücke eine Komödie aufführe. Er erklärt, daß derjenige, welcher die Kavallerie angeführt habe, des Todes schuldig sei, ohne zu wissen, daß Homburg es gewesen, und er fragt: „Hat nicht der Prinz von Homburg sie geführt?“ da die Nachricht sich verbreitet hatte, daß dieser zu Beginn der Schlacht verwundet worden sei. Ohne den militärischen Geist Friedrich Wilhelms zu verkennen, darf man annehmen, daß, wenn er gewußt hätte, daß der Schuldige der Vetter sei, den er wie einen Sohn liebte, er vielleicht nicht mit solcher Übereilung seinem souveränen Willen Ausdruck gegeben hätte. Aber da er einmal sein Wort gesprochen hatte, konnte er es nicht mehr widerrufen, und er überläßt die Rettung Homburg selbst. Er baut auf die großmütige Natur des jungen Mannes und hat sich darin auch nicht getäuscht. So werden beide aus der unangenehmen Lage gerettet, in welche sie durch ihre Übereilung geraten waren.

Die Luſtſpiele. — Erzählungen.

Das komiſche Element in dem dramatiſchen Talente Kleiſts konnte infolge der traurigen Lagen, in denen er ſich in ſeinem Leben befand, ſich nur einmal ganz entfalten. Wir beſitzen von ihm das Luſtſpiel „Der zerbrochene Krug“, das als eines der beſten des komiſchen Theaters Deutſchlands erkannt wurde. Der Dichter hat es konzipiert während ſeines Aufenthaltes in der Schweiz, 1801[1]), einer Periode ſo ungetrübter Heiterkeit, wie ſie ſich in ſeinem Leben nicht mehr wiederholen ſollte, und als ſeinem jugendlichen, ungetrübten Geiſte noch alle Hoffnungen entgegenlächelten, denen er auch voll vertraute.

Wir wiſſen, daß Kleiſt beſonders im Anfange ſeiner dichteriſchen Thätigkeit mit großen Unterbrechungen arbeitete. Von dem „zerbrochenen Krug“, den er, wie geſagt, während ſeines Berner Aufenthaltes konzipiert hatte, diktierte er 1803 in Dresden ſeinem Freunde Pfuel die drei erſten Scenen, und faſt drei Jahre ſpäter, 1805 erſt, vollendete er das Werk in Königsberg, und ließ es 1811 im Druck erſcheinen.

Dieſes Luſtſpiel mit ſeiner geſunden und freien Komik, mit ſeinem ſprudelnden, volkstümlichen Witz, zeigt uns den Schurken und Weibernarren, den Dorfrichter Adam, eine Art von niederländiſchem Falſtaff, über deſſen Schlauheit und unerſchöpfliche Erfindungsgabe, wenn es gilt, ſich aus der Klemme zu helfen, wir herzlich lachen.

---

[1]) „Der zerbrochene Krug“ wurde geſchrieben, um die Idee eines gleichnamigen Bildes zu analyſieren, das die Freunde Wieland und Zſchokke ihm in Bern zeigten. (Vergl. den ähnlichen Umſtand bei „Prinz von Homburg“ Seite 64, Anm.)

Es zeigt uns ferner eine geschwätzige und kluge Mutter, Leute aus dem Volke voll ungeschlachter Schlauheit und derber Naivetät, ein Mädchen von Herz, Eva, der es endlich gelingt, die ihr von Adam gestellte Falle zu umgehen und den geliebten Jüngling zu heiraten. „Der zerbrochene Krug" beginnt in einer sehr originellen, für das komische Theater einzig gebliebenen Weise mit dem Schlusse des Geschehenen und enthält die Aufklärung der Vorgeschichte der Handlung.

Dennoch bleibt das Interesse stets wach, und man begreift, welche außerordentliche vis comica nötig war, den Zuschauer zu unterhalten, da, wie schon gesagt, die Handlung des Stückes vor demselben liegt. Diese Kraft besaß Kleist, und die Scenen dieses Lustspiels, das sich in den Niederlanden abspielt, bringen eine so mannigfaltige Bewegung und besitzen ein so stimmungsvolles, charakteristisches Leben wie die Gemälde der niederländischen Schule, die so realistisch sind in den Einzelheiten ihrer engen Räume, voll von den gewöhnlichsten und am wenigsten poesievollen Hausgeräten, aber so lebendig in den gesunden Farben und in dem würdevollen Embonpoint ihrer Personen. Auch die Figuren im zerbrochenen Krug besitzen dieselbe frische Farbe, dieselbe durch ein körperliches Wohlbefinden erheiterte Derbheit, die aus den pausbäckigen Gesichtern und wohlgenährten Gestalten spricht, wie sie uns die niederländischen Meister schildern. Es ist ein Menschenschlag, dessen angeborenes volkstümliches Wesen schon allein durch sich selbst wirkt, ohne Hilfe von Intriguen oder irgend eines Konfliktes, welche die komische Wirkung künstlich hervorrufen würden. Das ganze Stück spielt sich ab ohne die sogenannten komischen Situationen und die komische Wirkung geht nur aus den Charakteren hervor.

Außer dem „zerbrochenen Krug" hat man zwar noch ein Lustspiel[1]) in drei Aufzügen von Kleist: „Amphitryon", aber dieses wurde, wie auf dem Titel angegeben, nach Molière bearbeitet, ja

[1]) Eugen Wolff behauptet in seiner Schrift „Zwei Jugendlustspiele von Heinrich von Kleist" (Oldenburg 1898) zwei frühere Werke unseres Dichters: „Das Liebhabertheater" (zwei Akte) und „Koketterie und Liebe" (drei Akte), entdeckt zu haben; doch wir können uns seinen Ausführungen nicht anschließen. Vor allem scheint uns die Ansicht etwas gewagt: „Aus dem Liebhabertheater haben wir uns jedenfalls das dramatische Talent Kleists herausgewachsen zu denken." (S. XI.) Auch aus psychologischen Gründen können wir Wolff nicht beistimmen, wenn er auf S. XVIII/XIX sagt: „Die drei typisch Kleistschen Er-

es ist in den ersten Aufzügen nichts als eine Übersetzung des Molièreschen Werkes. Der „Amphitryon" entstand in Königsberg, von wo aus der Dichter das Werk nach Dresden an Adam Müller sandte; in Dresden erschien es auch 1807 im Drucke.

Eine uralte Sage bildet den Stoff des Stückes, und es wäre anziehend, zu verfolgen, wie der unschuldige Ehebruch der Alkmene mit Jupiter vom Altertum bis auf Kleist herab in den verschiedenen Zeiten aufgefaßt wurde.

Molière, der, wie gesagt, Kleist als Vorlage diente, schreitet in den Spuren des Plautus einher, der aus der alten Sage von der Geburt des Herkules ein heiteres Lustspiel zu weben verstanden hat. Molière versteht es noch besser, die komischen Lagen der beiden Personen auszunutzen, des Herrn und des Dieners, des Amphitryon

---

kennungszeichen, die uns bereits aus der ‚Familie Schroffenstein' geläufig sind — unwillkürliche Individualisierung des Helden nach der Seele des Dichters selbst, sowie Bilderjagd und Sentenzensucht — leuchten namentlich aus ‚Koketterie und Liebe' so verblüffend ungeschminkt hervor, wie selbst in keiner der an Kunstwert hoch darüber stehenden späteren Dichtungen unseres Autors. In dem Helden Eduard Felseck tritt uns schlechtweg der ganze Heinrich von Kleist entgegen. Gleich die unmittelbare Charakteristik, welche Charlotte, die übermütig heitere Schwester, seiner ernsten Angebeteten im ersten Auftritt von ihm entwirft, läßt keinen Zweifel darüber, daß wir es hier mit Wiedergabe eines Urteils über eine Natur wie die Kleistsche zu thun haben. Charlotte hat an ihm nichts auszusetzen, ‚als daß er überall der erste und der einzige sein möchte'. — ‚Er bittet um Liebe mit der Pistole in der Hand und sieht immer aus, als dächte er: wenn Sie nicht wollen, Mademoiselle, so lassen Sie es bleiben! . . .'" Mögen wir es hier auch mit einer Charakteristik der Natur Kleists zu thun haben, so ist es unserer Ansicht nach aber eine objektive, nicht eine von Kleist selbst herrührende, dem Subjektivsten aller Subjektiven. Da diese beiden Lustspiele bei Geßner erschienen sind, läßt sich vielleicht annehmen, daß einer von Kleists dichtenden Freunden diese im großen und ganzen doch recht fadenscheinigen Werkchen geschrieben habe, nie aber Kleist selbst, — ein so absoluter, kraftbewußter, intuitionsgewaltiger Geist wie unser Dichter springt eben mit einem „Robert Guiskard" in die Welt. Auch das S. XXIII citierte Wort Biedermanns: „Er tritt sogleich in jenen ersten Dramen und ebenso im ‚zerbrochenen Krug' nicht nur mit ganz objektiven Stoffen, sondern auch mit einem ganz realistischen Stile auf", dem ein Zusatz Wolffs folgt: „Jene frühesten bekannt gewordenen Dramen waren eben nicht das erste Wort seiner Dichterseele: die Lücke, die jeder empfand, der sich in die schriftstellerische Entwickelung Kleists vertiefte, ist nun ausgefüllt" — kann uns nicht von der Echtheit der in Frage stehenden Stücke überzeugen. Die von Biedermann hervorgehobene Objektivität Kleists ist die Folge seines überaus starken künstlerischen Anschauungsvermögens, und ebenso sicher als diese seine Objektivität den Stoffen gegenüber treffen wir in allen seinen Werken seine Subjektivität, die ihn nie verließ, und durch deren Filter alle seine Dichtungen wanderten. (Anm. des Übersetzers.)

und des Sosias, die von den Göttern Jupiter und Merkur um ihre Gestalt betrogen wurden. Dazu führt er, um die Handlung reicher und lustiger zu machen, das Weib des Sosias ein, die er Cléanthis benennt, und schafft, seiner Gewohnheit gemäß, neben der Intrigue der Hauptpersonen eine ähnliche Intrigue unter der Dienerschaft.

Kleist beschränkt sich in den ersten zwei Aufzügen darauf, das französische Lustspiel zu übersetzen. Das gelingt ihm sehr gut; er bewahrt die ursprüngliche Komik, die in seiner derben und ausdrucksvollen Diktion manchmal sogar wirksamer ist als im Texte selbst, wie z. B. in den Worten:

„Er sagt wenig,
Thut viel, und es erbebt die Welt von seinem Namen",

verglichen mit den französischen Versen:

„Il dit moins qu'il ne fait, madame,
Et fait trembler les ennemis."

Im zweiten Akte jedoch fangen in Kleists dramatischem Geiste die Personen des skandalösen Märchens aus sich selbst zu leben an, und er entfernt sich von seiner Vorlage. Namentlich fesselt die Aufmerksamkeit des Psychologen der Gemütszustand der armen Alkmene, des so grausam mystifizierten Weibes, das allmählich seine unfreiwillige Schuld erkennt und sich zuletzt zwischen zwei völlig gleichen Männern sieht, ein Spielball in der Hand einer höheren Macht. Auch in einer Erzählung: „Die Marquise von O . . .", hatte sich Kleist mit einer ähnlichen unbewußten Schuld eines Weibes beschäftigt; aber diese Forschung nach gewissen erotischen Mysterien lag übrigens ganz im Geschmacke jener Litteraturperiode.

Auch Jupiter, welcher bei Molière bloß ein galanter und plaudernder Fürst ist, den nur eine flüchtige Caprice zu der schönen Alkmene treibt, gewinnt unter Kleists Händen eine menschlichere, fast rührende Gefühlstiefe. Bei dem französischen Dichter ergeht sich der Gott vor Alkmene in spitzfindigen Erörterungen über den Unterschied zwischen dem Gatten und dem Liebhaber, und er will sie liebenswürdig bereden, einmal im Gatten den Liebhaber zu sehen. Bei dem deutschen hingegen merkt man eine aufrichtige Glut im alten Olympier, der sich nach Gegenliebe sehnt, eine Neigung, die durch sich selbst siegen möchte, nicht durch die Hülle eines anderen, und zuletzt sieht man Jupiters Schmerz darüber, daß er Amphitryons Gestalt hatte annehmen müssen, um die Gunst von dessen Gemahlin

zu genießen. „Verflucht der Wahn, der mich hierher gelockt!“ Und echt Kleiſtiſch ſind auch die folgenden Verſe: ſie erheben die Geſtalt Jupiters hoch über den leichtſinnigen Herrſcher der Molièreſchen Dichtung, der nur ſeiner Laune gefrönt hat:

„Du wollteſt ihm, mein frommes Kind,
Sein ungeheures Daſein nicht verſüßen?
Ihm deine Bruſt verweigern, wenn ſein Haupt,
Das weltenordnende, ſie ſucht,
Auf ſeinen Flaumen auszuruhen? Ach Alkmene!
Auch der Olymp iſt öde ohne Liebe.
Was giebt der Erdenvölker Anbetung,
Geſtürzt in Staub, der Bruſt, der lechzenden?
Er will geliebt ſein, nicht ihr Wahn, von ihm.
In ew'ge Schleier eingehüllt,
Möcht' er ſich ſelbſt in einer Seele ſpiegeln,
Sich aus der Thräne des Entzückens wiederſtrahlen.“

Darauf ſtellt der Gott, von ſeiner menſchlichen Liebe getrieben, das Gemüt des Weibes auf die Probe und erſucht ſie, ſich für die Höflichkeit des Liebhabers oder für die Barſchheit des Gatten zu entſcheiden; er thut dies aber nicht mit galanten Spitzfindigkeiten wie der franzöſiſche Jupiter, ſondern indem er Alkmene auffordert zu überlegen, was ſie denken würde, wenn der Herrſcher des Olymps zu ihr niedergeſtiegen wäre und ſie umſchlungen hielte:

„Wenn ich, der Gott, dich hier umſchlungen hielte,
Und jetzo dein Amphitryon ſich zeigte,
Wie würd' dein Herz ſich wohl erklären?“

Und ſie antwortet dem Gotte, den ſie für den Gatten hält, mit jener ſicheren Offenherzigkeit, die Kleiſts Geſtalten auszeichnet:

„Ja — dann ſo traurig würd' ich ſein und wünſchen,
Daß er der Gott mir wäre, und daß du
Amphitryon mir bliebſt, wie du es biſt!“

Jupiter muß ſie bewundern und muß anerkennen, daß er die ſichere Rechtlichkeit ihres Sinnes nicht wanken machen kann. Wir ſind vom Theater von Port Royal weit entfernt.

In Kleiſts „Amphitryon“ überſchreitet Jupiter in ſeiner Größe das Maß der Luſtſpielfürſten, und er erſcheint bei ſeinem Abſchiede als ein Gott. Nicht bloß der Blitz und Donnerſchlag offenbaren ihn, mehr noch thun es ſeine Worte: er iſt

„Das Licht, der Äther und das Flüſſige,
Das, was da war, was iſt und was ſein wird.“

Während Jupiters Geſtalt aus dem Rahmen des Luſtſpiels herausfällt, ſind die des Soſias und ſeines Weibes Charis echte Luſtſpiel-

figuren. Sie sind viel komischer und roher, als man sie in Molières Stücken anzutreffen gewohnt ist, wo die valets und soubrettes einen Typus von eigener schalkhafter Anmut bilden. Kleist hat sie vertieft und individualisiert, aber sie haben dadurch an tändelnder Leichtfüßigkeit eingebüßt. Kleist ist ein Aristokrat, und während er, seiner vornehmen Natur gemäß, in den Hauptpersonen die ihnen eigene Größe sich entwickeln läßt, ließ er in der Darstellung der anderen Personen nur die scharfe Wahrnehmung der Wirklichkeit walten. So geschieht es, daß das Komische bei ihm grob, zuweilen gemein ist. So z. B. in der Scene zwischen Merkur unter der Hülle des Sosias und der Charis. Die Cléanthis ist bei dem französischen Dichter ein kleines Meisterstück von Anmut und Gewandtheit, bei Kleist hingegen, der die Charaktere mehr vertieft und wahrheitsgetreuere Ausdrücke gebraucht, wird die Charis beinahe roh. Kleist hatte immer die Personen vor den Augen, wie sie im Leben handeln, eine wahre, große Eigenschaft des dramatischen Dichters, die man auch noch in einer Übersetzung erkennt, wie es Amphitryon ist.

„Amphitryon" wurde zu Kleists Lebzeiten und wohl auch später nie aufgeführt. Dagegen ging sein sehnlicher Wunsch, die Weihe der Weimarer Bühne zu empfangen, durch die Aufführung des „zerbrochenen Kruges" am 2. März 1808 in Erfüllung. Aber nichts sollte unserem Dichter im Leben glücken. Ein genialer Theaterleiter — es war kein Geringerer als Goethe — beging hier zum Verderben des Unseligen die Unklugheit, die Handlung, die schon an sich arm ist, in drei Akte zu teilen, anstatt das Stück, so wie es geschaffen ist, als Einakter vorzuführen. Da zu alledem die Aufführung eine schlechte war, so hatte das Lustspiel keinen Erfolg und wurde wie alle Werke Kleists erst nach dessen Tode geschätzt.

Auch Kleists Erzählungen offenbaren einen dramatischen Charakter, trotz der streng historischen Form, die ganz ohne jene Lebhaftigkeit ist, die das Lesen solcher litterarischen Erzeugnisse anziehend macht. Man findet in diesen Erzählungen keine direkten Reden; die Aussagen der verschiedenen Personen werden immer berichtet, und der Satzbau wird dadurch verwickelt und schwerfällig; keine Beschreibung, kein lyrischer Schwung: Kleists Erzählungen sehen wie

Annalen aus, sie haben die leidenschaftslose Unpersönlichkeit einer Chronik. Doch welche dramatische Kraft unter dieser kalten Form! Welches Leben in den handelnden Personen! Welch Gefunkel tragischer Momente beim Zusammenstoßen der Charaktere in den wechselnden Begebenheiten. In seiner knappen, nüchternen Art, uns die Ereignisse vorzuführen, geht Kleist über die großartigsten Situationen hinweg, ohne sie auszubeuten, ja sogar ohne sie besonders hervorzuheben. So wird Michael Kohlhaas' Tod auf dem Schafott z. B., nachdem der Leser bis zum letzten Augenblick auf dessen Rettung gehofft, nur schlicht erzählt: „Kohlhaas aber wandte sich zu dem Schafott, wo sein Haupt unter dem Beil des Scharfrichters fiel."

Dieser Kohlhaas ist ein Charakter von außerordentlicher Stärke und offenbart seine Verwandtschaft mit den anderen Gestalten, die Kleists Phantasie geschaffen. Er ist ein Bruder Hermanns, dessen Überlegung und Standhaftigkeit er besitzt. Wie im Cheruskerfürsten so sehen wir auch in dem brandenburgischen Roßhändler jenen furor teutonicus, jene nicht heftige, ungestüme, sondern in Langmut und langem Dulden herangereifte Wut, in welcher der Groll sich aufhäuft und mit überlegter Sorgfalt die Rache sich vorbereitet, welche dann fürchterlich ausbricht und plötzlich wie ein alles verheerender Sturmwind sich austobt.

Auch Kohlhaas folgt in seinem Handeln, in seiner gesteigerten Gerechtigkeitsliebe einem inneren Triebe, jenem Gesetze seiner eigenen Natur, das ein Kennzeichen der vornehmen Charaktere Kleists ist. Er deutet oft auf dieses Gefühl hin, das ihn leitet und auf das er hört, wie jene andere Kleistische Figur, die da ausrief: „Verwirre das Gefühl mir nicht!" Und Kleist selbst bemerkt: „Und mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, zuckte die innere Zufriedenheit empor, seine eigene Brust nunmehr in Ordnung zu sehen."

Den Einfluß des Kunstgeschmacks des romantischen Zeitalters bemerkt man auch in den Erzählungen, in der Vorliebe für erotische Fragen und für das Geheimnisvolle. Aber wie in den Dramen so erscheint auch in den Erzählungen dieser Zug nicht als angeboren, und man könnte ihn leicht beseitigen, ohne daß der Charakter der Personen oder das Ganze der Erzählung dadurch beträchtlich verändert würde. So ist z. B. im „Kohlhaas" die ganze geheimnisvolle Episode der Zigeunerin eine bloß äußerliche Zuthat, die zu dem stolzen Charakter des Helden, der wie aus einem Gusse dasteht,

figuren. Sie sind viel komischer und roher, als man sie in Molières Stücken anzutreffen gewohnt ist, wo die valets und soubrettes einen Typus von eigener schalkhafter Anmut bilden. Kleist hat sie vertieft und individualisiert, aber sie haben dadurch an tändelnder Leichtfüßigkeit eingebüßt. Kleist ist ein Aristokrat, und während er, seiner vornehmen Natur gemäß, in den Hauptpersonen die ihnen eigene Größe sich entwickeln läßt, ließ er in der Darstellung der anderen Personen nur die scharfe Wahrnehmung der Wirklichkeit walten. So geschieht es, daß das Komische bei ihm grob, zuweilen gemein ist. So z. B. in der Scene zwischen Merkur unter der Hülle des Sosias und der Charis. Die Cléanthis ist bei dem französischen Dichter ein kleines Meisterstück von Anmut und Gewandtheit, bei Kleist hingegen, der die Charaktere mehr vertieft und wahrheitsgetreuere Ausdrücke gebraucht, wird die Charis beinahe roh. Kleist hatte immer die Personen vor den Augen, wie sie im Leben handeln, eine wahre, große Eigenschaft des dramatischen Dichters, die man auch noch in einer Übersetzung erkennt, wie es Amphitryon ist.

„Amphitryon" wurde zu Kleists Lebzeiten und wohl auch später nie aufgeführt. Dagegen ging sein sehnlicher Wunsch, die Weihe der Weimarer Bühne zu empfangen, durch die Aufführung des „zerbrochenen Kruges" am 2. März 1808 in Erfüllung. Aber nichts sollte unserem Dichter im Leben glücken. Ein genialer Theaterleiter — es war kein Geringerer als Goethe — beging hier zum Verderben des Unseligen die Unklugheit, die Handlung, die schon an sich arm ist, in drei Akte zu teilen, anstatt das Stück, so wie es geschaffen ist, als Einakter vorzuführen. Da zu alledem die Aufführung eine schlechte war, so hatte das Lustspiel keinen Erfolg und wurde wie alle Werke Kleists erst nach dessen Tode geschätzt.

Auch Kleists Erzählungen offenbaren einen dramatischen Charakter, trotz der streng historischen Form, die ganz ohne jene Lebhaftigkeit ist, die das Lesen solcher litterarischen Erzeugnisse anziehend macht. Man findet in diesen Erzählungen keine direkten Reden; die Aussagen der verschiedenen Personen werden immer berichtet, und der Satzbau wird dadurch verwickelt und schwerfällig; keine Beschreibung, kein lyrischer Schwung: Kleists Erzählungen sehen wie

Annalen aus, sie haben die leidenschaftslose Unpersönlichkeit einer Chronik. Doch welche dramatische Kraft unter dieser kalten Form! Welches Leben in den handelnden Personen! Welch Gefunkel tragischer Momente beim Zusammenstoßen der Charaktere in den wechselnden Begebenheiten. In seiner knappen, nüchternen Art, uns die Ereignisse vorzuführen, geht Kleist über die großartigsten Situationen hinweg, ohne sie auszubeuten, ja sogar ohne sie besonders hervorzuheben. So wird Michael Kohlhaas' Tod auf dem Schafott z. B., nachdem der Leser bis zum letzten Augenblick auf dessen Rettung gehofft, nur schlicht erzählt: „Kohlhaas aber wandte sich zu dem Schafott, wo sein Haupt unter dem Beil des Scharfrichters fiel."

Dieser Kohlhaas ist ein Charakter von außerordentlicher Stärke und offenbart seine Verwandtschaft mit den anderen Gestalten, die Kleists Phantasie geschaffen. Er ist ein Bruder Hermanns, dessen Überlegung und Standhaftigkeit er besitzt. Wie im Cheruskerfürsten so sehen wir auch in dem brandenburgischen Roßhändler jenen furor teutonicus, jene nicht heftige, ungestüme, sondern in Langmut und langem Dulden herangereifte Wut, in welcher der Groll sich aufhäuft und mit überlegter Sorgfalt die Rache sich vorbereitet, welche dann fürchterlich ausbricht und plötzlich wie ein alles verheerender Sturmwind sich austobt.

Auch Kohlhaas folgt in seinem Handeln, in seiner gesteigerten Gerechtigkeitsliebe einem inneren Triebe, jenem Gesetze seiner eigenen Natur, das ein Kennzeichen der vornehmen Charaktere Kleists ist. Er deutet oft auf dieses Gefühl hin, das ihn leitet und auf das er hört, wie jene andere Kleistische Figur, die da ausrief: „Verwirre das Gefühl mir nicht!" Und Kleist selbst bemerkt: „Und mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, zuckte die innere Zufriedenheit empor, seine eigene Brust nunmehr in Ordnung zu sehen."

Den Einfluß des Kunstgeschmacks des romantischen Zeitalters bemerkt man auch in den Erzählungen, in der Vorliebe für erotische Fragen und für das Geheimnisvolle. Aber wie in den Dramen so erscheint auch in den Erzählungen dieser Zug nicht als angeboren, und man könnte ihn leicht beseitigen, ohne daß der Charakter der Personen oder das Ganze der Erzählung dadurch beträchtlich verändert würde. So ist z. B. im „Kohlhaas" die ganze geheimnisvolle Episode der Zigeunerin eine bloß äußerliche Zuthat, die zu dem stolzen Charakter des Helden, der wie aus einem Gusse dasteht,

keineswegs paßt und deshalb sehr wohl wegfallen könnte, ohne daß die Erzählung dadurch verändert würde. Das Wunderbare in Kleists Werken ist bloß — und auch seine Erzählungen zeigen es — eine Art Krause, die sich jemand umlegt, um der Mode zu huldigen, und die uns nur dazu dient, die Denkart der Zeit zu bezeichnen, in der die Werke geschrieben wurden.

„Michael Kohlhaas" sowohl als auch Kleists nächstbedeutende Novelle „Die Marquise von O..." entstanden in der Königsberger Zeit, wurden 1807 in Dresden vollendet und erschienen beide 1808 im „Phöbus".

Schlußbetrachtungen. — Kleists Tod.

Dieser traurige Erfolg der Werke Kleists stimmt uns nachdenklich, denn nicht nur seinen Schöpfungen, sondern, obgleich in geringerem Maße, auch denjenigen anderer Dramatiker, die nach ihm lebten und seinen Spuren folgten, wurde der Beifall von den Zeitgenossen vorenthalten. Sie alle haben es gemein, daß ihr Ruhm erst nach ihrem Tode begann und noch jetzt zunimmt. Man muß daher annehmen, daß sie ihrer Zeit vorauseilten, und daß sie eine künstlerische Richtung anbahnten, die jetzt erst ihre volle Anerkennung findet. Der Anfang unseres Jahrhunderts war von dem Glanze der hohen Kunst Schillers und Goethes beherrscht, und man kann sagen, daß die deutsche Litteratur mit ihnen ihre revolutionäre und zügellose Jugendepoche überwunden hat, in der alles, was dem menschlichen Geiste gegenübertrat, einen Anspruch darauf zu haben schien, in die künstlerische Behandlung aufgenommen zu werden. Man kann wohl behaupten, daß der Kunst von Goethe und Schiller der Zügel einer ästhetischen Form angelegt und die Erhabenheit blendender Klarheit und harmonievoller Ordnung gegeben wurde, so daß sie Werke schufen, die von der Nachwelt ihres Charakters und ihrer Vollkommenheit wegen die Bezeichnung „klassisch“ erhielten. Während aber die Form bei diesen Genies die ästhetische und künstlerische Harmonie bedeutete, wurde sie bei den schwächeren Nachahmern nur zum Formalismus, zu einer leeren und prunkhaften Etikette, und die breiten Falten des klassischen Gewandes dienten dazu, fleischlose Skelette und vulgäre Puppen zu bekleiden. Der hohe Flug, den die Großen genommen hatten, war gefährlich für die Durchschnittsköpfe; sie wußten nur allgemein gefallende Äußerlichkeiten nachzuahmen, und wurden so in den Tempel der Kunst aufgenommen und für Priester angesehen, ohne eine höhere Berufung dazu zu haben. Daher kam es, daß so beschränkte Talente wie Raupach

das Theater beherrschten, dank ihrer Geschicklichkeit in der Handhabung jener Form, die von den Klassikern geschaffen war. Kleist dagegen wie Grabbe, Hebbel, Ludwig und einige andere schlugen einen anderen Weg ein. Kleist wurde durch seinen originellen und spekulativen Geist dazu getrieben. Aber sein Streben ging nicht auf typische Schönheit, sondern er versuchte, in die Labyrinthe der menschlichen Seele einzudringen. Während die Klassiker den wiederzugebenden Stoff in ihrer Künstlerseele und durch die Brille ihrer Subjektivität betrachteten, ihn idealisierten und nur die für das Bild günstigsten Seiten herausarbeiteten, läßt Kleist, sobald er eine Figur konzipiert hat, sie nach ihrer Individualität handeln, auch wenn er dadurch zum Grotesken, zum Häßlichen geführt wurde. Wie die Romantiker schließt er das Groteske und Häßliche nicht aus, jedoch nicht, wie Victor Hugo es verlangt, um der Kontraste willen, sondern nur der notwendigen und logischen Entwickelung eines Charakters wegen. Er fürchtet nicht, eine seiner Gestalten dadurch zu verzeichnen, daß er sie auch in Momenten darstellt, durch welche er vielleicht eines unserer konventionellen Gefühle verletzen könnte.

Kleist schrieb nie über Kunst, gehörte auch keiner Schule seiner Zeit an. Dennoch wurde er wegen seines „Käthchens von Heilbronn“ und des merkwürdigen Apparates in diesem Drama oft zu den Romantikern gerechnet; aber er ist kein Romantiker. Zwar hat er einerseits mancherlei unerquickliche und schädliche philosophische Vorstellungen, die damals in der Luft lagen, mit den Romantikern gemein, und wohl nimmt er andererseits wie diese Anteil an patriotischen Ereignissen und Tagesfragen, aber in seinem Geiste ist nicht der nebelhafte Hintergrund, der die deutschen Romantiker kennzeichnet. Zwar hat er in seinem äußerlichen dichterischen Apparate außer im „Käthchen“ auch in dem Hexenwesen seiner „Schroffensteiner“, im Nachtwandlertum des „Prinzen von Homburg“ und, wenn man will, in der berüchtigten Kuppelung von Wollust, Grausamkeit, Rache, Liebe, Tod und Glauben in der „Penthesilea“ manches vom Rüstzeuge der Romantik, aber wenige besitzen wie er ein so klares und sicheres Vorstellungsvermögen, wenige sehen wie er klar umrissen das Bild der Schöpfung im Geiste vor sich stehen, und nur wenige konnten wie er „mit hellen Augen recht tief in das wirkliche Leben blicken!“ [1]) In Kleists

[1]) Vgl. Julian Schmidt in den „Preußischen Jahrbüchern“ 1876, S. 515; auch Friedrich Hebbel schreibt in seinem Tagebuch (I, S. 159): „Kleists Arbeiten starren von Leben!“

Gestalten ist nichts Unbestimmtes, Vages, Rätselhaftes, es sei denn, daß es in dem Charakter der Personen liege. Das Wunderbare, das uns im Käthchen entgegentritt, ist, wenn man genau zusieht, nicht das Romantische — das Symbolisch-Wunderbare, das die Charaktere wie mit einem Nebel umhüllt, es ist ein Wunderbares, das die feinste und vollständigste Äußerung der Individualität Käthchens ist, eines reinen und mystischen Wesens, in dem die Verbindung mit dem Außergewöhnlichen, dem Übernatürlichen ein Teil seiner eigenen Natur ist.

Durch das Individuell-Psychologische unterscheiden sich die Personen Kleists von den typischen Idealfiguren der klassischen Schule. Dieses empfanden die Zeitgenossen, und sie fühlten sich eben dadurch von seinen Werken abgestoßen, so daß sie ihnen den verdienten Beifall nie spendeten. Wir aber, die wir immer mehr mit der von ihm eingeschlagenen künstlerischen Richtung vertraut werden durch die Werke Ibsens, Björnsons und überhaupt des heutigen Theaters, wir können ihnen, gerade dieser ihrer neuen Richtung wegen, unsere Bewunderung nicht vorenthalten.

Kleist — diesem starken und ursprünglichen Talente war das Glück während seines ganzen Lebens abhold. Er erlebte nur Mißerfolge und Bitterkeiten und starb, ohne eine Ahnung von dem Ruhme zu haben, den ihm die Nachwelt zollen sollte, und ohne Hoffnung auf die so heißersehnte Befreiung des Vaterlandes.

Seinen Tod fügte er sich unter eigentümlichen Umständen zu. Schon seit der Stunde, in der er das Manuskript des „Robert Guiskard“ verbrannt hatte, gedachte er seinem Leben ein Ende zu machen. Aber er wollte einen Freund (Pfuel) bewegen, sich mit ihm zu töten.[1]) Dieser jedoch schlug es ab, dem finsteren Entschluß Kleists zu folgen, und damals geschah es, daß eine sehr schwere Krankheit unseren Dichter daran hinderte, sein tolles Vorhaben auszuführen, und diese Krankheit gab ihn entkräftet dem Leben wieder. Allein auf dem dunklen Hintergrunde seines Geistes blieb immer der Todesgedanke zurück, der dann auch von Zeit zu Zeit auftauchte, aber immer stand auch das Verlangen daneben, mit einem Gefährten in den Tod gehen zu können. Endlich fand er die unglückliche Schwester-

[1]) Unverbürgt ist das Gerücht, daß er noch als Knabe mit einem Vetter, der auch noch in jungen Jahren sich das Leben nahm, verabredet hatte, zusammen in den Tod zu gehen. Aber diese fixe Idee läßt sich aus dem auf S. 19/20, Anm. 2 Gesagten erklären.

seele in der Frau Rendantin Henriette Vogel, einer intelligenten, sehr musikalischen, aber vom Pessimismus angekränkelten Dame. Und mit ihr, mit der er ein durchaus ehrbares Verhältnis unterhielt, beschloß er, seine Sterbegedanken zu verwirklichen. Ihr Briefwechsel, in dem man bis in die Einzelheiten hinein den Todesplan verfolgen kann, erinnert uns an den traurigen Scharfsinn der Geisteskranken und an ihre eigensinnige Beharrlichkeit in ihrem Streben nach dem Ziele, das sie sich einmal gesteckt haben. Am 20. November 1811 reisten die Todesgenossen nach dem Wannsee bei Berlin ab, wo sie so vergnügt speisten, daß die Leute in dem Wirtshause auch nicht den leisesten Verdacht schöpfen konnten. Nach dem Essen gingen sie aus, den schönen See zu bewundern und ein romantisches Plätzchen aufzusuchen, um auf einem poesievollen Stück Natur aus dem Leben zu scheiden. Am folgenden Tage hörten die Leute im Wirtshause zwei Schüsse, aber sie ahnten nicht, daß es sich hier um den Selbstmord der beiden Gäste handle — sie glaubten, daß der Herr sich am Schießen vergnüge. Als sie später gingen, um nach ihren Gästen zu sehen, fanden sie Henriette in ihrem Blute am Boden liegend, in einer durch das Ausroden eines Baumes entstandenen Vertiefung. Kleist hatte gut gezielt, die Kugel hatte Henrietten das Herz durchbohrt. Kleist selbst lag auf den Knieen, das Geschoß war ihm durch den Mund ins Gehirn gedrungen. Beide trugen heitere Mienen. Bevor sie in den Tod gingen, hatten sie Abschiedsbriefe an ihre Angehörigen geschrieben und ihren letzten Willen bis in die Einzelheiten bestimmt. Der Dichter verließ die Welt, mit einer Freude wie auf eine längst ersehnte Reise. Er schreibt in einem Briefe an Adam Müllers Frau in der Stunde, da ihre „Seelen sich wie zwei fröhliche Luftschiffer über die Welt erhoben“: „Wir unsererseits wollen nichts von den Freuden dieser Welt wissen, und träumen lauter himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir mit langen Flügeln an den Schultern umherwandeln werden!“ Und der Schwester Ulrike wünscht er einen Tod, „nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit dem meinigen gleich.“ Die beiden Unglücklichen wurden an der Stelle begraben, an der sie starben. Ein Denkmal ist ihnen errichtet worden, und eine Eiche beschattet ihr Grab.

Christian Dietrich Grabbe.

Einleitung.

Kleists Werke waren von seinen Zeitgenossen fast unbeachtet geblieben. Schiller dagegen hatte eine breite Spur gezogen, in der ihm eine Unmenge von Nachahmern folgte. Sein Genius war zu mächtig, als daß er nicht einen gewaltigen Einfluß auf seine Nachfolger hätte ausüben müssen, und so dauerte denn seine unbestrittene Herrschaft bis zum Jahre 1830.

Nach der Julirevolution begann die kühne, den Klassikern gegenüber zwar respektlose, aber thatkräftige Schule der Jungdeutschen, dem Geschmacke des Publikums entgegenkommend, mit ihrem sozialen und politischen Tendenzdrama die Bühne zu beherrschen. Bis dahin stand das Theater unter dem Zeichen des deklamatorischen Dramas, das von Schiller nichts als die Rhetorik zu übernehmen gewußt hatte, bis dahin stand die dramatische Dichtung im Banne der so berüchtigten Schicksalstragödie. Die Bühne hallte wieder von dem Lärm tragischer, aber lächerlicher Ereignisse, das Schicksal belustigte sich damit, die Nachkommen irgend eines unschuldigen Sterblichen bis ins dritte und vierte Glied hinab zu verfolgen und sie schließlich an demselben Tage und derselben Waffe unterliegen zu lassen, die schon den unglücklichen Vorfahren so verhängnisvoll geworden waren.

Diese falsche Gattung der dramatischen Dichtung blühte 1815 bis 1825, in dem Jahrzehnt, das die Napoleonische Macht zerschellen sah. Verwundert erblickten die Geister jener Zeit den Zusammenbruch des gewaltigen Herrschers, erstaunt sahen sie dieses Gewaltigen Sturz, dessen Getöse wiederhallend die Welt umkreiste. In diesem Ereignis glaubte man das Walten einer höheren Macht, das Walten des Schicksals zu erkennen und wurde auf die fatalistische Tragödie hingeleitet.

Aber nicht nur die Schicksalstragödie war die Zwittergestalt eines mißverstandenen Klassizismus und Romantizismus; auch dem romantischen Drama fehlte der lebenskräftige Keim. (Auch hier sei noch einmal hervorgehoben, daß Kleist und sein „Käthchen" nicht in die Schule der Romantik gehören.) Die Versuche der Schlegel und Tiecks konnten für die Bühne nicht in Betracht kommen und hatten für die Entwickelung des deutschen Dramas keine Bedeutung.

Anders ist es mit Christian Dietrich Grabbes (1801—1836) Werken, die allerdings der Form nach für die Bühne ebenfalls nicht geeignet sind, die aber eine innere Selbständigkeit bezeugen. Grabbe widersetzte sich der allgemeinen Richtung seiner Zeit, die der Kunst Schillers nachgestaltete; er schlug vielmehr den Weg ein, auf dem ihm der unglückliche Kleist schon vorangegangen war.[1]) Auch er beobachtete die Charaktere, vertiefte sie psychologisch und stellte sie in ihren individuellen Eigentümlichkeiten dar. Aber ihm fehlten Maß und Sammlung, und so überschreitet er die Grenzen der künstlerischen Form oft um ein so Bedeutendes, daß seine anfänglich natürlich gezeichneten Charaktere über sich selbst hinauswachsen und schließlich zu Zerrbildern werden.

Doch das schöpferische Talent Grabbes wird auch von denjenigen anerkannt, die von dem Ungeheuren in seinen Werken unangenehm berührt werden, denn die Großartigkeit seiner Dichtungen offenbart uns sogar mitten in dem Abnormen und Grotesken einen mächtigen und originellen Genius. Grabbe erreicht fast instinktiv die gewaltigsten Höhen in seinen Charakteren, um aber im nächsten Augenblick sie ins Maßlose zu übersteigern, so daß uns seine Riesen wie Parodien auf sich selbst anmuten. Und wie leicht hätte er die falschen Wirkungen vermeiden und wertvollste Werke schaffen können, wenn er die Gebote der Ästhetik, der künstlerischen Formen hätte beachten wollen.

Aber gerade hierfür hatte unser Dichter eine so seltsame Nachlässigkeit, wie sie sich nur mit derjenigen vergleichen läßt, deren er auch den Formen des gesellschaftlichen Lebens gegenüber sich schuldig machte, dieselbe Nachlässigkeit, die er an seiner Kleidung zur Schau trug.[2])

[1]) Alfred Klaar sagt in seiner „Geschichte des modernen Dramas" (Leipzig 1890): „Kleist war als Mensch unglücklich, Grabbe als Dichter." — Grabbe war als Mensch und als Dichter unglücklich, wäre richtiger gewesen.

[2]) Der Romantiker Karl Immermann, der Verfasser des Dramas „Andreas Hofer", Grabbes Freund und Beschützer, schreibt: ein Bewohner des

Wie seine Werke, so ist auch sein Leben voller Absonderlichkeiten und Widersprüche[1]), und das Außergewöhnliche, das Bizarre, das Unvermutete, dem wir in seinen Dramen begegnen, ist alles bei ihm natürlich und spontan. Es sind nicht Gesuchtheiten, wie einige behaupten, sondern es ist der wilde Aufschwung einer titanischen Kraft, es ist ein Sichgehenlassen, ein Folgen den Sprüngen seiner zügellosen Phantasie — die allerdings durch den Genuß alkoholischer Getränke überreizt war.[2])

Diese Züge finden wir besonders in seinem ersten Drama: „Herzog Theodor von Gothland" (1822).[3]) Er tritt darin mit souveräner Verachtung die alten Gesetze von der Einheit von Ort und Zeit mit Füßen; er bringt nicht nur ganze Schlachtenscenen auf die Bühne und läßt uns der Landung einer Flotte und der Niederlage eines ganzen Heeres beiwohnen, sondern er macht auch mit derselben olympischen Überlegenheit über jedes logische und historische Kriterium hinweg einen Mohren zum Heerführer der Finnländer und zwingt seine Personen in die unwahrscheinlichsten Situationen. Er bedient sich des Donners als eines Zeichens des Himmels, um die schauerlichen Scenen zu verstärken, von denen das Drama voll ist, er paart den Cynismus und den oft brutalen Sarkasmus mit dem Pathetischen und dem Hehren und giebt so eine Mischung

---

Mondes, der auf die Erde gefallen wäre, würde sich gegen die Menschen ungefähr in einer so sonderbaren Weise betragen wie sein „irrender Ritter der Poesie", und die Seltsamkeiten, die uns sein Biograph Ziegler mitteilt, muten uns an, wie für einen burlesken Roman erfunden.

[1]) So dachte er eine Zeitlang daran — wie später auch Hebbel —, zur Bühne zu gehen; einem ihm wohlwollenden Schauspieler gelang es nur mit Mühe, ihn davon zu überzeugen, daß seine Gestalt und seine Haltung sich zu diesem Berufe nicht eigneten.

[2]) Interessantes über Grabbe schreibt C. A. Piper in seiner empfehlenswerten Schrift „Beiträge zum Studium Grabbes" (München 1898), worin er die Eigenheiten und den Untergang unseres Dichters nach Kochs Lehre von der „psychopathischen Minderwertigkeit" zu erklären versucht und manchen dunklen Worten der früheren Biographen Grabbes einen guten Sinn zu geben weiß.

[3]) Lesenswert sind die Äußerungen Pipers (a. o. O. S. 51—144) über dieses Drama. Nur stört seine Sucht, dem Dichter in jeder Scene eine Anlehnung an andere Werke nachzuweisen, so daß man es mit einer stillen Freude hinnimmt, wenn Piper S. 111 bekennt: „Es ist dem Verfasser nicht gelungen, das unmittelbare Vorbild für diese Scene aufzufinden." Es handelt sich hier um den Auftritt Cäciliens in der ersten Scene des vierten Aktes (Grabbes Werke, herausgegeben von Rud. v. Gottschall, Bd. I, S. 103—107).

der Kontraste, durch die er trotz der absoluten Stilwidrigkeit allerdings oft überraschende Wirkungen erzielt. Die Verbindung des beißenden Spottes mit dem Erhabenen bildet einen Berührungspunkt Grabbes mit Heine, den er 1822 in Berlin traf. Dieselbe Neigung zur Selbstparodie, dieselbe pessimistische Vorliebe, das Lächerliche neben das Erhabene zu setzen, die das Glück des Verfassers des Buches der Lieder ausmachte, rang sich hier in ursprünglicher und roherer Weise bei dem Sohne des Kerkermeisters zu Detmold durch. Mit derselben Neigung zum Epigrammatischen der Ironie, mit welcher Heine in den harmonievollen, verfeinerten Strophen seiner Lieder die Kontraste des Herzens und des Lebens einander entgegenstellt, läßt Grabbe in seinen formlosen Kolossen von Dramen zwei Heere und zwei Riesen der Geschichte oder der Sage aufeinander stoßen.

Der große Fehler Grabbes liegt darin, daß er seine Schöpfungen den Erfordernissen eines Kunstwerkes nicht anzupassen vermochte, und dies aus Mangel an Selbstkritik, zufolgedessen ihm die künstlerische Berechnung und das Geschick fehlte, das Überflüssige aus seinen Werken zu beseitigen. So häufte er in seinen Dramen Ungeheuerlichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten an, sobald sie sich ihm aus der Entwickelung eines Charakters zu ergeben, oder als das geeignete Mittel erschienen, denselben in ein besonderes Licht zu rücken. So zeigen denn seine Gestalten Lebhaftigkeit und trotz aller Ausschreitungen eine oft überraschende Lebenswahrheit, und so nehmen wir auch den Herzog Theodor hin, so schwach und willkürlich auch die Verkettung der Ereignisse sein mag, die ihn zu seinen unerhörten Verbrechen treiben. Wir sehen seinen ungestümen und energievollen Charakter sich klar vor uns entwickeln — das Titanische, das ihn von seiner ursprünglichen Rechtschaffenheit zur Schuld führt, die innere Größe, die ihn bis zum äußersten Punkte des Weges treibt, den er eingeschlagen hatte, und sein Ende, dies aber nicht etwa in Verzweiflung, sondern in der Verachtung von allem, in dem höchsten Stadium des Weltekels.[1]) —

[1]) Nachdem er den Mohren Berdoa getötet hat, der ihn zu den Verbrechen verleitete, weiß er nicht, was ihn auf dieser Welt noch reizen könnte.

„Sogar des jetz'gen Daseins bin
Ich überdrüssig: doch, daß ich deshalb
Mich selbst entleiben sollte, dazu ist
Der Tod mir ebenfalls zu gleichgültig!" (Akt V, letzte Scene.)

Die darauffolgende Beschreibung des Frühlings, die von seinem Weltüberdruß voll ist, giebt ein Zeugnis für die Anlage des Dichters zum Epigram-

Es war ein glücklicher Einfall von Grabbe, in einem Drama zwei Helden der Sage, Don Juan und Faust, diese beiden „Dioskuren des höllischen Lichts", wie Rudolf von Gottschall[1]) sie treffend nennt, einander gegenüber zu stellen.

„Don Juan und Faust" (Frankfurt a. M. 1829) ist eines der besten Werke unseres Dichters. Die bereits erwähnten Schwächen treten hier in nur geringerem Maße hervor, die Handlung ist einheitlicher und der Aufschwung der überreichen Phantasie ist gezügelt, ist der Sache selbst untergeordnet. Auch hat sich Grabbe in diesem Drama metrisch an eine Form gehalten und mit Ausnahme weniger iambischer Viertakter sich ausschließlich des Blankverses bedient.

---

matischen, denn sie bildet ein Gegenstück zu einer Beschreibung derselben Stimmung, die kurz vorher von einer Person voller Lebenslust gegeben wurde:

„Sieh —
Die gelbe Morgensonne ist emporgestiegen
Und saugt die Dünste der
Morast'gen Wiesen und der Sümpfe in
Die Höhe. — Auch beginnt der Frühling
Sich überall zu zeigen; Regenwürmer,
Die seiner lauen Witterung
Sich freuen wollen, kriechen aus der Erde,
Und südlich an dem Horizonte kommen
Die Schwäne und die wilden Gänse lärmend
Ins Nordland heimgeflogen. Es scheint,
Daß wir 'nen schönen Sommer — (er gähnt).
Ich bin doch
Recht müd' und schläfrig!"

Mit dieser Beschreibung vergleiche man die andere, die, obgleich sie an die Schilderung in Goethes Faust erinnert, eigene Schönheit und eigenen Wert besitzt.

„Sieh! — der Schnee
Am fernen Hochgebirge ist zerronnen,
Des Jahres erste Schwäne wiegen
Sich voller Wonne in der Frühlingsluft.
Allüberall, in dunklen Schluchten, und
Auf frisch begrünten Hügeln, sprudeln eis-
Befreite Quellen, schallen Stimmen der erwachten Flur.
Der Buchenwald
Hat schon sein junges, dichtgedrängtes Laub
Entfaltet — Vogelschlag und Waldbachrauschen
Enttönen seinem Innern — tausendfältig,
Mit seiner Blätterpracht sich selbst
Umschattend, steht er da, ein Frühlingsschloß,
Und über ihm und all
Den Hügeln, Fluren und Gebirgen ringsumher,
Ruht, wie 'ne duft'ge blaue Blumenglocke
Das unermeßliche Gewölb des Himmels!" (V, 5.)

In seinen freien Rhythmen geht er auch achtlos an dem herkömmlichen Versmaß des Dramas vorüber.

[1]) Einleitung zu Grabbes Werken (Leipzig, Reclam), S. 22.

Der Stoff zu diesem Werke lag unserem Dichter besonders günstig. Hier sind die phantastischen Sprünge im Ortswechsel, das Grandiose in der Zeichnung der Charaktere und in der Durchführung der Fabel durchaus am Platze. Doch zu dem Gelingen des Werkes trug auch noch der Umstand bei, daß es, wie die beiden Hohenstaufendramen, während der ruhigsten und glücklichsten Periode in Grabbes Leben geschrieben wurde.

Die beiden bekannten sagenhaften Typen, für die seit drei Jahrhunderten die Menschheit sich interessiert und mit denen die Dichter fast ebenso lange sich beschäftigen, bedeuten nicht nur entgegengesetzte Richtungen im menschlichen Streben, sondern auch die inneren Kontraste zweier Rassen, der romanischen und der germanischen, die in diesen beiden Typen, mit Benutzung der volkstümlichen Sagen, verkörpert sind. Grabbe wollte die Schöpfungen des naiven Volksgeistes einander gegenüberstellen, und so gestaltete er denn auch beide Figuren nach den ursprünglichen Legenden und nicht nach neueren künstlerischen Bearbeitungen derselben. Sein Faust ist noch der Zauberer des Volksbuches, der einen Vertrag mit dem Teufel schließt, damit er ihm Erkenntnis und übermenschliche Kraft gäbe, und der zuletzt der Macht des Bösen verfällt. Er ist nicht wie Goethes Faust die Personifizierung des glücksuchenden Menschen, der „irrt, solang' er strebt", und der zuletzt bekehrt wird. Der Grabbesche Faust bleibt von Anfang bis Ende der Zauberer der Legende. Freilich liegt auch ihm ein tieferer Sinn und ein philosophischer Gedanke unter, der sich aus seinem ursprünglichen Typus heraus entwickelt, so wie er von der Volksphantasie erdacht worden ist. Er hört nie auf, jener der Schwarzkunst ergebene Doktor Faust, d. h. der idealistische Forscher, zu sein, der nicht den Genuß und das Glück sucht, sondern das Wissen und das tiefe Eindringen in das innerste Wesen der Dinge.

Durch Donna Anna kommt der Grabbesche Faust in Beziehung mit der Don Juan-Sage, durch das Ideal der Schönheit, das ihm der Böse zeigt, nachdem Faust sich überzeugt hatte von der Unmöglichkeit, alles erforschen zu können — nicht wie in Goethes Dichtung, nachdem er der rohen Genüsse in Auerbachs Keller und in der Hexenküche überdrüssig geworden war.

Die Handlung spielt in Rom, wo der Vater von Donna Anna als spanischer Gesandter weilt. Don Juan, entflammt von einer ebenso heißen als auch — was er sich nicht verhehlt — vergänglichen Liebe zu seiner berückend schönen Landsmännin, tötet

deren Verlobten, Don Oktavio, wie in der Sage im Duell. Donna Annas Vater, den er ebenfalls ersticht, fleht ihn in seiner Sterbestunde an, zu bereuen. Don Juan antwortet mit seinem ihm geläufigen Cynismus. Aber er kann den erhofften Preis seines Verbrechens nicht genießen, denn in der Zwischenzeit hat ihm Faust die Donna Anna mit Zauberkunst nach einem Schlosse auf dem Mont Blanc entführt. Grabbe verwandelt nicht seinen Faust, wie Goethe es mit seinem poetischen Sinn gethan, in einen jungen Heinrich, der das Herz eines Mädchens zu erobern versteht; Grabbe, dessen Kunst sich für den großen Stil der Freskenmalerei eignet, läßt sich auf diese Züge genauer und umständlicher Schilderung menschlicher Wahrheit nicht ein, für ihn bleibt Faust immer sich selbst gleich, der Vertreter seines Volkes. Faust will die entführte Donna Anna mit dem Glanze seiner Macht blenden, indem er ihr aus der Ferne die Wunder der Erde, bis zu ihrer Heimat Sevilla hin, zeigt.[1]) Aber Donna Anna hat schon einen Hauch der abenteuerlichen Kühnheit des heißen, ritterlichen Feuergeistes Don Juans verspürt und bleibt darum kalt und unbewegt von der Macht des Philosophen Faust. Sie kann seine Liebe nicht erwidern, ja, sie zeigt ihm sogar den ganzen Abscheu, den sie vor ihm empfindet. Faust sieht, daß jeder Versuch, ihre Liebe zu gewinnen, erfolglos ist und spricht in der Ratlosigkeit und von Eifersucht gequält ein unbedachtes Wort aus, durch welches das Mädchen getötet wird. Weder seine Macht, noch die der höllischen Geister vermögen sie ins Leben zurückzurufen. Er gerät hierüber in volle Verzweiflung und giebt sich freiwillig dem ihn begleitenden „Ritter" hin, nachdem er dem Don Juan die

[1]) „Sieh! — Grau und himmelhoch, wie ein
Senat uralter Erdtitanen, die
Im stummen eis'gen Trotz zur Sonne schauen,
Am Fuß gefesselt zwar, doch nicht besiegt,
Die mit Verheerung stäubender Lawinen
Das leiseste Geräusch, das sie im Traum
Zu stören wagt, bestrafen -- liegen da
Die Alpen -- blicke weiter (meine Kunst
Reißt dir die Fern' in den Gesichtskreis):
Dort zieht der Rhone hin, stolz auf Lyon,
Das sich in seiner Wellen Spiegel schmückt;
Dann öffnen sich die grünen Auen der
Provence, voll von Lieb' und von Gesange.
Und dort, wo, um dein Auge nicht zu hemmen,
Der Pyrenäen Kett' ich auseinander sprenge,
Erscheint Hispania, wollüstig in
Zwei Meeren seinen heißen Busen badend.
Und jene Türme, deren Spitzen dort
Wie Wetterstrahlen nach den Wolken zucken,
Es sind die Türme deiner Vaterstadt Sevilla!" (III, 2.)

Nachricht von Donna Annas Tod überbracht hat. Der Teufel erdrosselt Faust und zerrt ihn in die Hölle hinab.

Diese Verzweiflung, dieses fortwährende und vergebliche Streben nach einem unerreichbaren Ziele bildet einen Kontrast zu der unerschöpflichen Lebenslust, zu der Leichtlebigkeit und Sorglosigkeit, zu dem immer wieder auflodernden Feuer der Genußsucht des Vertreters der romanischen Rasse. Diese Genußsucht erniedrigt den Don Juan aber nicht zu einem gewöhnlichen, typischen Lebemann, da er durch das Ehrgefühl des spanischen Edlen und durch seinen unwiderstehlichen Mut einen vornehmen Zug erhält. Er empfängt unerschrocken den Besuch der Statue des von ihm getöteten Gouverneurs und erklärt dieser gegenüber standhaft und frei, daß er Don Juan bleiben will. Darauf hin wird er vom Vater der Geliebten zur Hölle gesandt, — Satan nimmt ihn in Empfang. Und so ist sein schreckliches Ende, das dem in der Sage gleicht, weniger durch seine Unverbesserlichkeit als durch des Helden ritterliche Kühnheit verursacht, in der er seinem Versprechen gemäß seinen Gast erwartete und auch empfing. Don Juans Mut ist in ein noch helleres Licht gesetzt durch die Feigheit seines Dieners Leporello, eines gewöhnlichen Genußsüchtigen, der wie Mephisto im Faust nur die gemeinen Seiten der Dinge zu entdecken weiß. Aber statt der philosophischen Tiefe, die dem verneinenden Geiste innewohnt, besitzt Leporello eine unbewußte volkstümliche Verschmitztheit und eine jugendliche, südländische Lebhaftigkeit. Der Teufel, der in unserem Drama dem Faust dient, der „Ritter", hat nichts von der mephistopheleischen Schalkheit, auch nichts von dem etwas burlesken Zug, welcher der volkstümlichen Gestalt des Teufels besonders in Deutschland eigen ist. Er „haßt unsäglich", weil er früher „so ungeheu'r geliebt", und erinnert uns mehr an den gefallenen Engel Lucifer des Milton als an den Teufel der mittelalterlichen religiösen Schauspiele. Seine Gespräche mit Faust haben oft eine überraschende Tiefe und Kraft.[1]) Die energischen, großartigen Züge des Dramas erinnern an das phantasievolle Gewirre nackter Körper in den Fresken der Sixtinischen Kapelle und berechtigen die Worte Hermann Marggraffs, eines

[1]) „Zeige mir
Den Abgrund, welchen ich nicht bodenloser,
Den Gipfel, den ich mir nicht schwindelnder,
Das Weltall, welches ich mir nicht
Unendlich größer denken könnte — Was
Bis jetzt ich von der Welt erkannte, hat
Mir nur bewiesen, daß es Größ' und Kleinheit
Darin nicht giebt, und daß die Welt so sonderbar

zeitgenössischen Kritikers unseres Dichters, der Grabbe den Michel Angelo des Dramas nannte. Und der auch in Deutschland durch sein Buch „Grillparzer und Lope de Vega" bekannte Arturo Farinelli nennt das Stück ein „dramma grandioso, geniale e pazzo, sublime e triviale come tutto quello che produsse questo poeta di squilibratissima fantasia". Schön und treffend bezeichnet er (S. 1) den Don Juan als die „incarnazione tipica delle tendenze epicuree che ogni uomo alberga in petto".[1])

Der gewaltige Genius Shakespeares scheint unseren Dichter das ganze Leben hindurch verfolgt zu haben. Zwar macht er in seinem so treffenden und berechtigten Artikel „Über die Shakespearomanie" den Versuch, sich von dem Einfluß des Engländers zu befreien, doch ist es unleugbar, daß das Beispiel gerade dieses Dichters ihm den Gedanken an seine Hohenstaufendramen (1829—1830) eingab.

Es war in jener Zeit eine Bewegung, die sich dem Mittelalter zuwandte, dieser so kraftvollen und für Deutschland so ruhmvollen Zeit. Die Brüder Grimm entdeckten und offenbarten der Welt die Quellen historischer Nachrichten und litterarischer Schätze, die in den Dichtungen und in den Denkmälern des Alt- und Mittelhochdeutschen enthalten sind. Uhland brachte in die Kritik die geniale Intuition des Dichters, und die romantische Schule lenkte die Blicke nicht nur nach Indien und dem Morgenlande, sondern auch nach der ritterlichen Vergangenheit des Mittelalters, obgleich sie es wie in Frankreich so auch in Deutschland nur im rosigen Lichte der Poesie erblickte und die Aufmerksamkeit mehr auf die Damen, Ritter und Troubadoure hinleitete als auf die Kriege des Feudalismus, als auf die Verwüstungen eines Barbarismus,

Erbaut ist als der Elefant, Freund, nach
Der Kraft und ihrem Zweck hab' ich geforscht,
Nicht nach der Außenseite.
Ritter: Und die Kraft,
Den Zweck begreifst du nicht, selbst wenn ich sie
Entzifferte!
Faust: Weshalb nicht?
Ritter: Weil sie jenseits
Der Sprache liegen. Nur was ihr in Worte
Könnt fassen, könnt ihr denken." (II, 1.)

[1]) Im „Giornale storico della Letteratura italiana" (1896, Bd. 27). „Grandios, genial und verrückt, erhaben und gewöhnlich wie alles, was die so sehr aus dem Gleichgewicht geratene Phantasie dieses Dichters hervorgebracht hat". Bezeichnend nennt er den Don Juan die „typische Verkörperung des Strebens nach Genuß, das jedermann in seiner Brust beherbergt".

der in seiner Entwickelung sich zur Kultur durchrang. Diese Sympathie für das Mittelalter ist charakteristisch für die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, wie die Neigung für den antiken Klassizismus es für die vorhergehenden Jahrhunderte gewesen war. Grabbe jedoch sah die Vergangenheit, die Hohenstaufenepoche nicht mit den träumerischen, entzückten Augen eines romantischen Dichters an, sondern behielt in der Darstellung des Mittelalters den scharfen kritischen Blick und jenen Sinn für das Großartige bei, den wir schon an ihm kennen. Daher sind seine Personen nicht romantische oder klassische Idealitäten und Abstraktionen, sondern frische Schöpfungen aus seinen historischen Studien. Wie später die Vertreter der genialischen Kraftdramatik, von denen Robert Griepenkerl im Vorworte zu seinem „Maximilian Robespierre" sagt, daß „die Bretter unter dem Kothurne der Wirklichkeit donnern" sollten, so hielt auch Grabbe die Weltgeschichte an sich für dramatisch und stürzte eine Anzahl unbehauener Felsen der Geschichte auf die Bühne. Zugleich muß aber zugegeben werden, daß sein „Kaiser Friedrich Barbarossa" (Frankfurt a. M. 1829) und sein „Kaiser Heinrich der Sechste" (Frankfurt a. M. 1830) einheitliche, kraftvolle Charaktere aufweisen, sowie auch eine ziemlich geschlossene Handlung, trotz der kühnsten Sprünge von Nord nach Süd, trotz des häufigen Scenenwechsels, den der Dichter einzuführen genötigt ist, um die Ereignisse in ihrer Entwickelung darthun zu können.

Piper[1]) sagt: „Die Hohenstaufendramen verhalten sich zum ‚Napoleon' und zur ‚Herrmannsschlacht' wie ein historisches Gemälde zu einem Schlachtenpanorama: das künstlerische Urteil ist damit gefällt. Heinrich VI. ist thatsächlich der führende Charakter im Stücke, in jeder Scene sehen wir ihn größer und machtvoller hervortreten, in seiner Hand laufen alle Fäden zusammen."

Ein großer und starker Geist spricht aus diesen Dramen zu uns. Sie zeugen von einer tiefen, durchdringenden Erfassung, von einer geschickten Wiedergabe der historischen Prinzipien, welche die Gemüter des Mittelalters bewegten. Julian Schmidt[2]) tadelt unseren Dichter darum, daß er den historischen Personen Prinzipien und Grundsätze zuschrieb, welche die Philosophie der Geschichte erst später in den Handlungen der in Frage stehenden Personen erkannte. Uns

[1]) A. o. O. S. 48.

[2]) Geschichte der deutschen Litteratur seit Lessings Tod. 4. Aufl., III, S. 49.

dagegen scheint gerade dies ein Hauptverdienst Grabbes, wodurch seine Dramen, trotz ihrer großen Fehler, eine bedeutende Stelle unter den historischen Dichtungen gewonnen haben.

Wenn nun auch erst die Philosophie der Geschichte in den Thaten der historischen Persönlichkeiten besondere Bestrebungen entdeckte, so kann man aber doch annehmen, daß die betreffenden Personen schon unbewußt nach den in Frage kommenden Ideen gehandelt haben. Oder ist es etwa möglich, daß die großen Helden als die mechanischen Werkzeuge einer übernatürlichen Kraft wirkten? Und wenn das auch wäre, ist es nicht ein Verdienst der Kunst, daß sie ihre Helden erhoben und ihnen das Bewußtsein des von ihnen vertretenen historischen Prinzips gegeben hat? Ist es nicht besser für ihre Vornehmheit und Größe, daß wir sie von den großen Gedanken jener Strömungen zur Vollbringung ihrer Unternehmungen bewegt sehen, als daß wir jene großen Helden, wie auf dem Theater des französischen Klassizismus, ihre Thaten um die schönen Augen einer Prinzessin willen vollbringen sehen?

Ein zweites Verdienst Grabbes liegt in dem großen historischen und unparteiischen Zuge, der in diesen Tragödien herrscht. Er nimmt in seinen Werken nicht eine Trennung der Gerechten und Ungerechten vor, die vielen Dramen, besonders historischen, einen so kindlichen Charakter giebt. Jede seiner Personen handelt von ihrem Standpunkte aus richtig, und daraus erkennen wir in Grabbes Dichtungen die dem modernen Geschichtsforscher eigene objektive Betrachtungsweise.

Die Lombarden haben vollkommen recht, daß sie sich gegen den Kaiser auflehnen, und umgekehrt muß jedermann dem Barbarossa beistimmen, wenn er von seinem Standpunkte, von dem von ihm vertretenen historischen Grunde aus, den Lombarden den Krieg erklärt.

Grabbe hat aber besonders auch in der Schilderung der Massen Gelegenheit, seine künstlerische Objektivität zu zeigen. Niemand ist in diesen Scenen vernachlässigt, jede Person hat ihre eigene Art zu sprechen, ihre besondere Anschauung, ihr besonderes Urteil, keine Gestalt ist nur eine Nummer, wie es in der antiken Chormasse der Fall ist, sondern ein Individuum.

So drückt Barbarossa, der deutsche Kaiser, der blonde Koloß, als er von jener Menge schwarzer Heuschrecken spricht, welche die Felder der Lombardei bedecke, sein individuelles Gefühl aus, und der Dichter, wenn er die Lombarden auf die Bühne führt, hütet sich wohl davor, sie als eine Kollektivmasse darzustellen. Wir unterscheiden darin die Bürger von den Adeligen, die sich miteinander

verbinden, um für die Befreiung zu kämpfen, und die miteinander um ihr zerstörtes Mailand klagen. Die verzweifelte Tapferkeit der „Todesbanner" kontrastiert mit der Keckheit der kaiserlichen Krieger, dieser vierschrötigen Deutschen, die sich über die mageren Schweine der Lombardei und über das „Kauderwelsch" der Italiener lustig machen.[1])

Wie der hehre Glanz des heiligen Reiches die große Gestalt des „Barbarossa" umgiebt, so fällt auch ein Lichtstrahl auf die anderen historischen Dramen Grabbes und verleiht ihnen die poetische Hoheit, welche sie über das Wesen dramatisierter Chroniken erhebt. Auch die angeborene Neigung unseres Dichters zum Epigrammatisieren, um deretwillen seine Werke historische Epigramme genannt wurden, tritt hier, kraft der in ihrer Entwickelung bis zu den letzten Folgerungen getriebenen Charaktere spontan und in natürlicher Weise zu Tage. —

Anders war es mit seinen späteren Dramen, in denen das Unerwartete, das Bizarre seiner Jugenddichtungen wiedererwacht, sie ins Groteske zieht und ihnen jenen Charakter des Ungeheuren und Schwerfälligen giebt, der uns in den ersten und letzten Werken Grabbes mißfällt, und der mit Recht von den Kritikern verurteilt wurde. Dieser Rückgang beginnt mit dem „Napoleon oder die hundert Tage" (Frankfurt a. M. 1833) und tritt besonders in dem Fragment „Marius und Sulla", im „Hannibal[2]) (Düsseldorf 1835) und in der „Hermannsschlacht" (Düsseldorf 1838) zu Tage[3]),

---

[1]) Derartige derbfrische Scenen sind bei Grabbe keine Seltenheit, wie sich denn an ihm das Wort, daß in jedem Tragiker ein Komiker stecke, glänzend bewahrheitet. Wir erinnern hier an das dreiaktige, ebenfalls schon 1822 vollendete Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung", in dem wir das Beste und Bedeutendste besitzen, was Satire und Selbstironie geschaffen haben.

[2]) Gleichzeitig mit dieser Tragödie und auch in demselben Verlage (J. C. H. Schreiner) erschien eine Jugendarbeit (wahrscheinlich aus 1822), das dramatische Märchen „Aschenbrödel".

[3]) Diese Werke entbehren jedoch nicht herrlicher Scenen, so daß Bulthaupt (III, S. 9) behaupten konnte: „Einige Scenen im ‚Hannibal' und ‚Napoleon' stellen diesen Mann unter die ersten dramatischen Genies aller Zeiten." Aber auch in „Marius und Sulla" fehlt es nicht an trefflichen Stellen, wie z. B. des sterbenden Marius Anrufung der Sonne (IV, I), und ebenso in dem letzten Werke: „Die Hermannsschlacht". Jedoch zeigt sich auch besonders hier, von dem Stoffe begünstigt, die übertriebene Vorliebe Grabbes, ganze Schlachten auf die Bühne zu bringen, um deretwillen er ein „Imperatorengenie", ein „Blücher der Phantasie",

so daß wir Piper[1]) beistimmen, wenn er vom „Napoleon“ sagt: „Die poetische Schönheit einzelner Scenen, gelungene Massenwirkung und die Weite der historischen Perspektive soll und muß auch anerkannt werden. Aber als Ganzes betrachtet und in den Zusammenhang der dichterischen Entwickelung gestellt, bedeutet jedoch dieses Drama den beginnenden Niedergang, den Anfang vom Ende.“

„Napoleon“ ist noch als die derbe Produktion eines starken Charakters anzusehen: die Entschlossenheit, die Sicherheit des Helden, kurz, seine ganze Art zu regieren, ist meisterhaft ausgeführt. Aber wir sehen leider, daß nunmehr bei unserem Dichter die ehemaligen Fehler in Auffassung und Form erstarren, die in seinen feuersprühenden Jugendwerken als Ausschreitungen der Genialität angesehen werden konnten. Hie und da treffen wir zwar noch Stellen, die das starke dramatische Talent des Dichters bekunden und aus denen es ab und zu hervorbricht wie die Flamme aus dem dichten Rauche einer fast schon in Schutt gelegten Brandstätte. Aber solche Stellen werden immer spärlicher, je mehr das verdiente oder unverdiente Unglück zunimmt, von dem dieses Künstlerleben heimgesucht wurde.

Einige, wie z. B. Heine, schätzten Grabbe allerdings zu hoch. Andere wieder wußten ihn nicht zu würdigen, wie z. B. der geniale Litterarhistoriker Wilhelm Scherer. Wie wir diesem Kritiker, der bekennt: „Für Chr. Grabbe muß mir wohl das Organ fehlen, da ich ihn bloß lächerlich finde“,[2]) nicht zugeben können, daß unser Dichter nur als Vorgänger Hebbels einige Bedeutung habe, so

---

genannt wurde. Er selbst fühlte sich zum Feldherrn berufen und meinte: „Gäb's nur Krieg, gesund wär' ich! — Doch nun muß man ihn machen in Tragödien.“ (Gottschall a. a. O. S. XXVII.) (Hebbel behauptet von Grabbes „Napoleon“: es sei, als ob ein Unteroffizier die große Armee kommandiere, und das ganze Stück komme ihm wie ein Schachspiel vor.) — Und wohl war es die Neigung zur Realistik in unserem Dichter, in Thusnelda den Charakter einer guten deutschen Hausfrau, den Kleist schon skizziert hatte, zu übertreiben. Auch trägt die Einführung des erstehenden Christentums am Schluß des Dramas nicht zum Werte des Werkes bei, da sie mit der Handlung nicht innerlich verwachsen ist. Sie war vielleicht die Ursache des gleichen Fehlers bei Hebbel zum Schlusse des „Herodes und Mariamne“, worauf wir später zu sprechen kommen.

[1]) A. o. O. S. 47.

[2]) „Er ist mir nur als eine Art Vorbereitung auf Hebbel interessant“ (Gesch. d. d. Litt., 7. Aufl., S. 782). — Wir können dagegen einen Vorgänger Hebbels in Georg Büchner nicht erkennen; sein Drama „Dantons Tod“ entfernt sich zwar in vielem von dem Üblichen, aber mehr im schlimmen als im

müssen wir auch hervorheben, daß er einen noch größeren Wert dadurch erhält, daß er einen großen Schritt vorwärts gethan hat in jener neuen Richtung der Kunst, die Kleist angebahnt hatte, die durch Hebbel und Otto Ludwig zu einer gewissen künstlerischen Vollkommenheit gelangen sollte, und die in unseren Tagen nach der souveränen Herrschaft des französischen Theaters von Ibsen wieder aufgenommen wurde. —

Die letzten Jahre seines Lebens brachte Grabbe von der Gattin getrennt und umherirrend zu. In Düsseldorf beschäftigte er sich infolge anhaltenden Unwohlseins zuweilen mit dem Abschreiben von Rollen für das dortige Stadttheater, den größten Teil seiner Zeit aber verbrachte er im Wirtshause. Oft saß er mit dem ihn bewundernden Musiker Burgmüller, für den er auch einen Operntext „Cid" geschrieben hatte, der aber verloren gegangen ist, bei einer Flasche Wein, ohne ein Wort zu sprechen, beide in stummer Sympathie. Dann bediente er sich der Fidibusse, die zum Anzünden der Pfeifen bestimmt waren, um Verse darauf niederzuschreiben und sie alsdann wieder ihrer ursprünglichen Bestimmung zu weihen.

Grabbe wollte in seinem Heimatsorte sterben, und so traf er denn zum Schrecken seiner Gattin eines Tages in Detmold ein.

Im März 1833 hatte ihm Lucie Klostermeier die Hand gereicht, doch nur selten nach Weibespflicht an unserem Dichter gehandelt. Zwar sorgte sie, als sie einsah, daß er ihrer nicht mehr lange bedürfen werde, noch die letzten Tage für ihn, aber dies in einer Weise, über die man am besten schweigt.

Grabbe war am 11. Dezember 1801 als Sohn des Detmolder Zuchthausmeisters geboren und starb am 12. September 1836 in den Armen seiner Mutter.

---

guten Sinne. Der Leser, denn von Zuschauern kann nicht die Rede sein, wird besonders durch die häufigen Bilder und Wendungen verletzt, die aus dem Krankenhause genommen und von wenig reinen Krankheiten hergeleitet sind. Und wenn man dies bei dem jungen Revolutionär und Arzt von Beruf auch begreiflich findet, so kann man doch mit Recht daran zweifeln, ob, auch wenn er länger gelebt hätte — er starb 24 Jahre alt 1837 — Büchner je ein wirklicher dramatischer Dichter geworden wäre. Die Litteraturgeschichte in ihrem Bedürfnisse zum Gruppieren, gesellt ihn zwar Hebbel und Ludwig bei, und ohne Zweifel haben sie eine gewisse revolutionäre Tendenz gemein, die der Periode etwas ähnelt, welche den Klassikern vorausging. Aber zwischen der Ähnlichkeit oder vielmehr der Gemeinsamkeit der Bekämpfung einer Strömung und der Thatsache, der Vorkämpfer einer neuen Richtung zu sein, ist doch ein großer Unterschied.

Als Mensch, als Jurist wie als Poet war er gleich unglücklich, und verkannt schied er aus seinem so qualvollen Dasein, nachdem er sein Leben lang vergeblich um die Palme gerungen hatte. Leider sind noch heute so viele, die ihm gerne alles absprechen, ihn am liebsten als Alkoholiker, als Deliriumspoeten abthun möchten. Eine Vertiefung in die pathologische Eigenart unseres Dichters würde sie auf andere Gesichtspunkte lenken. Wir aber wollen mit Immermanns trefflichen Worten schließen: „Er konnte gar nicht anders sein, als er war, und dafür, daß er so war, hat er genug gelitten!“

Christian Friedrich Hebbel.

Einleitung.

Dem Namen Christian Friedrich Hebbels wird immer mehr Beachtung gezollt, und seine Dramen werden mit Recht immer mehr geschätzt. Wie Kleist aus den höchsten Kreisen der Gesellschaft herabstieg, um sein schweres Joch auf sich zu nehmen, so steigt Hebbel, dieser originelle und kraftvolle Dramatiker, aus den niedersten Volksschichten zum Märtyrer der Poesie empor.

Er wurde am 18. März 1813 zu Wesselburen im Dithmarschen in Holstein geboren; politisch war er dänischer Unterthan.

Sein Vater, ein armer Maurer, war von einer Reihe von Schicksalsschlägen heimgesucht worden, in denen die menschliche Bosheit ihre ganze Gemeinheit und Grausamkeit über den fleißigen Arbeiter ausschüttete. Die Lage der Familie wurde immer unhaltbarer, bis man ihr schließlich auch noch das letzte Besitztum, ein Häuschen mit einem Garten, wegnahm, von dem Hebbel in seiner Erzählung „Meine Kindheit“ [1]) mit so viel Anhänglichkeit spricht. Von nun an lag es wie eine schwere Atmosphäre über den Gemütern der Hebbelschen Familie. Der Vater wurde immer verschlossener und schwermütiger, und die kindliche Heiterkeit des jungen Friedrich wurde zerstört. Er lernte sehr früh die ernsten Seiten des Lebens kennen, und dies gab seinem von Natur aus frohen und zum Wohlwollen geneigten Geiste eine Bitterkeit, eine Neigung, andere zu tyrannisieren, so wie sein eigenes Ich unterdrückt worden war. Aber

[1]) Diese Erzählung kann man in Emil Kuhs „Biographie Friedrich Hebbels“ (Wien 1877, in zwei Bänden) I, S. 5—42, und in Hebbels gesammelten Werken, herausgegeben von Kuh und Krumm, Bd. 9, S. 172—200 lesen. Auch Hebbels Tagebücher, herausgegeben von Felix Bamberg, 2 Bde., Berlin 1885—87, enthalten an verschiedenen Stellen, besonders aber I, S. 271—76 wichtige Angaben.

es entwickelte sich in ihm weder ein aristokratischer Pessimismus noch eine sozialistische Tendenz, die auch jener Zeit überhaupt nicht eigen war, sondern ein Bedürfnis nach Entgeltung für seine Entbehrungen, ein Verlangen, spät noch das zu gewinnen, was für ihn so lange verloren war. Es bildete sich in ihm ein unbewußter Drang heraus, gerade die ihm ergebensten und ihm selbst teuersten Personen so zu behandeln, wie man mit ihm dereinst umgegangen war.

Mit Stolz begabt, der, wie Hebbel seinem unermüdlichen Biographen Emil Kuh gegenüber äußerte, nur bei den Reichen eine Tugend und das Zeichen einer edlen Seele sein könne, mußte er bald sehr lebhaft all die Demütigungen fühlen, denen ihn seine niedere Abkunft aussetzte. So die Zurücksetzungen seiner ersten Lehrerin Susanne, welche zu Weihnachten den Kindern reicher Eltern reichlicher Geschenke gab, so die nachlässigen Aufmerksamkeiten, die ihm seine Wohlthäter in Hamburg zu Teil werden ließen, sodaß er oft bei Einladungen überhaupt nicht aß, um nicht hungrig zu scheinen.

Welches Leben voller Schmerzen, Demütigungen und Entbehrungen mußte dieser mit einer hohen Intelligenz, mit lebhafter Phantasie und mit einem offenen und feurigen Herzen begabte Jüngling durchgemacht haben, bis er sich so weit durchgerungen hatte, daß er uns die Werke geben konnte, die seinem Namen die Unsterblichkeit gesichert haben! Bis zu seinem 22. Jahre blieb er bei dem Kirchspielvogt Mohr als Schreiber und Ausläufer, obwohl sein Vater einen Maurer aus ihm machen wollte. Unterstützt wurde er von Amalie Schoppe aus Hamburg, einer Verfasserin von Kindererzählungen, die mit Eifer und wahrem Interesse dem jungen Manne Wohlthäter verschaffte und es ihm möglich machte, sich dem Studium zu widmen. Er verließ nun die arme Mutter, deren Liebling er war, und fing in Hamburg das traurige Leben der Entbehrungen an, der verhehlten Armut und des Studiums, des unablässigen und tiefen Denkens, das aus dem jungen Schreiber den bekannten und von der Welt geschätzten Dichter machte. Aber die Überanstrengungen, die er viele Jahre hindurch sich auferlegte, ohne sich genügend nähren zu können, schwächten ihn trotz seiner robusten Konstitution derart, daß sich vielleicht schon damals der Keim jener Erweichung der Knochen entwickelte, welche die Ursache seines Todes (13. Dezember 1863) gewesen ist.

Nach einem Jahre, in dem er sich unter vielen Schwierigkeiten einem Studium widmete, das andere Jünglinge schon in früheren

Jahren hinter sich haben[1]), brach er das Verhältnis zur Amalie Schoppe, die in ihrer pedantischen Weiblichkeit und beschränkten Intelligenz ihn leiten wollte und ihn dabei persönlich gekränkt hatte. Es war um diese Zeit (1836), als er jenes Weib kennen lernte, das der Schutzengel seiner freudelosen Jugend war, und das gegen ihn eine jeder Prüfung gewachsene Güte offenbarte.

Elise Lensing war eine gebildete Handwerkerin, die ihre Erziehung in einem Institut genossen hatte. Sie besaß einen sanften Charakter und viel Feinfühligkeit. Um Hebbel vertrauerte sie ihre Jugend und blieb ihm auch ihr ganzes Leben treu. Sie hatte ihm ihre Ersparnisse und sogar ihren guten Ruf geopfert, das erkannte er auch an[2]), und dennoch konnte er es fertig bringen, in einer Weise an diesem Weibe schuldig zu werden, die seiner unwürdig war.

Hebbel muß, nach Bildern und nach Zeugnissen aller Art zu urteilen, schön gewesen sein. Er war groß, geschmeidig im Gliederbau, blond, mit weißem Teint und blauen Augen. Aber diese Eigenschaften hätten leicht verhängnisvoll für ihn werden können. Er ähnelte einem Engländer, und da man den Engländern die Ursache an dem großen Brand in Hamburg (1842) zuschrieb und die Unterthanen dieser Nation verfolgte, so war unser Dichter nahe daran, erschlagen zu werden. Auch in seinem Charakter war etwas von der Willenskraft, von der Zähigkeit der angelsächsischen Rasse. Die Überlegenheit seines Talentes, der Einfluß seines starken Charakters und festen Willens, übten immer auf seine Umgebung einen gewissen Zauber aus, den auch verdienstvolle Männer wie Kuh und besonders die Frauen auf sich wirken ließen. Und gerade die letzteren waren es, die seiner mannhaften Überlegenheit und seines Wertes wegen seinen Despotismus, die Ungerechtigkeiten und die Gewaltthätigkeit in seinem Handeln gern übersahen.

---

[1]) Da er in Las Cases gelesen hatte, mit welcher Schwierigkeit Napoleon Englisch lernte, sagte er (Tagebücher Bd. I, S. 259): „Das eben ist das Unglück, darum ist es so schlimm, wenn man Schulsachen nicht in den frühesten Jugendjahren, die für sie bestimmt sind, unter die Füße bringt; später kann man die höchsten geistigen Thaten vollbringen, aber nicht Latein lernen."

[2]) So sagt er z. B. am 19. Januar 1842 (Tagebücher I, S. 259): „Ich habe Elise, ich habe die treueste, edelste Seele, das himmelschönste Gemüt, die alle meine Unarten erträgt, meinen Unmut verscheucht, sich über mich vergißt, und nur das fühlt, was von mir ausgeht, oder mich angeht."

Häufig und heftig waren Hebbels Liebesleidenschaften, die schon in den frühesten Jahren auftraten, und die er oft in seinen Tagebüchern erwähnt. Seiner glutvollen Sinnlichkeit verdanken wir die so lebensvolle Darstellung der Liebesscenen in seinen Dramen. Diesem Grundzuge seines Charakters gesellte sich aber eine Zärtlichkeit des Herzens, ein Gefühl des Mitleides bei, aus dem ihm wieder das Bedürfnis erwuchs, sich geliebt zu wissen, das Verlangen jemanden um sich zu haben, der ihm ganz ergeben sei und für den er alles thun könne. Er hatte Sinn für die Familie. Da er selbst in hohem Grade fähig war, zu lieben, forderte er von dem Weibe neben Schönheit und Liebe auch vollste Aufopferung. Doch wäre mit ihm nie ein Bund gleichberechtigter Wesen möglich gewesen. Er wollte, wie auch Kleist, das Bündnis zwischen dem überlegenen Geiste und dem gehorchenden Geschöpf. Und so hat er denn auch oft von denjenigen, die ihn liebten, die Aufopferung der eigenen Individualität nicht nur angenommen, sondern sogar gefordert.

So erklärt sich auch seine große Vorliebe für die Tiere. Er hielt sich einen kleinen Hund, von dem er in rührender Bewegtheit spricht, und später ein Eichhörnchen. Es war für ihn ein Bedürfnis, ein Geschöpf bei sich zu haben, das von ihm abhing und nur für ihn lebte. Solcher Art war auch das Gefühl, das ihn an Elise band. Schon in der ersten Zeit seines Verhältnisses zu ihr schrieb er in sein Tagebuch (6. Mai 1835): „Das Mädchen hängt unendlich an mir; wenn meine künftige Frau die Hälfte für mich empfindet, so bin ich zufrieden."

Er erkannte die unbegrenzte Liebe des Mädchens, ihre engelgleiche Güte, sah aber zugleich ein, daß seine Gefühle für sie nicht Liebe gewesen, trotzdem sie ihn aus seiner Einsamkeit riß, in der er seither in Hamburg lebte. Die arme Lensing litt unsäglich unter diesem Verhältnis, da sie unaufhörlich die sich nie erfüllende Hoffnung hegte, in Hebbel Gegenliebe zu erwecken. Als er nach München zog, um zu studieren, nötigte sie ihn, einen Teil ihrer Ersparnisse anzunehmen. Ohne sein Wissen, doch unter seinem Namen schickte sie das Geld für die Miete an seine Mutter, die in Wesselburen im größten Elend lebte, und zu Weihnachten sandte sie ihr, um ihr dies Fest zu verschönen, Geschenke im Namen des Sohnes, der sich darüber quälte, daß er der Mutter nicht alles geben konnte, was er ihr hätte geben mögen, und daher, nach einer ihm eigenen Logik, überhaupt nichts für sie that. Als Hebbel wieder nach Hamburg zurückkehrte, lebte Elise mit ihm und teilte mit ihm ihre letzten Ersparnisse.

Sie arbeitete unabläſſig, trotz des Geredes der Nachbarn, immer in der Hoffnung, daß Hebbel ſich endlich ihr zuwende und ihr ſeinen Namen für das Leben gäbe. Aber dieſer Augenblick kam nicht, nicht einmal, als ein bedeutendes Ereignis immer näher heranrückte, das dieſe beiden noch enger miteinander verbinden ſollte. Gerade in dieſer Zeit, in der das arme Weib ſeines Zuſtandes wegen unter der Verachtung der Welt noch mehr litt, begegnete Hebbel einem jungen ſchönen Mädchen, der Tochter eines Patriziers, die in ihm eine gewaltige Leidenſchaft erweckte. In ſeiner grauſamen Aufrichtigkeit bekannte er dies Eliſen und ſprach ihr mit feurigen Worten von dieſer neuen Liebe und von ſeiner trunkenen Leidenſchaft für dieſes Mädchen. Man kann jedoch nicht behaupten, daß Hebbel die unendlichen Verdienſte der Eliſe nicht erkannt hätte, und zugleich die ſeltene Vornehmheit ihrer Seele und die harten Prüfungen, die er ihr auferlegte. Als er ſeine „Genoveva“ ſchrieb, bekannte er, daß, wenn er Eliſe nicht gekannt hätte, ſeine Gedanken nie auf dieſe andere Heilige gekommen wären. Oft geſteht er ſich ſein Unrecht gegen ſie ein, und dann findet er auch tiefgefühlte Worte der Reue und der Bewunderung für ſie.[1]) Hebbel kannte ſich ſelbſt und beurteilte ſich auch richtig; aber er ſtand im Banne ſeiner Leidenſchaften, und ſo ſagte er ſich denn bald nach ſeinen Erkenntniſſen wieder, daß er ſeiner Seele, ſeinem Genie die Befriedigung ſeines Begehrens ſchuldig ſei und ſchritt in den alten Bahnen des Unrechtthuns weiter. Seine Seele beſtand aus einem ſeltſamen Gemiſch von Tyrannei, Unerbittlichkeit und wildem Egoismus, dem aber das Gerechtigkeitsgefühl nicht fehlte, ſo daß er ſtets einen tiefen Schmerz empfand, wenn er diejenigen gekränkt hatte, die ihn liebten.

Rührend iſt es, von dem Schmerz über den Tod ſeines Sohnes Max in ſeinen Tagebüchern und Briefen zu leſen und von Bamberg zu hören. Man wird kaum tiefer Empfundenes antreffen, und dennoch beſtimmte Hebbel, daß Eliſe in Hamburg bleiben ſolle, als

[1]) Tagebücher I, 269 (12. März 1842): „Wer bin ich? Was iſt derjenige, der die völlig waffenloſe Liebe, das hingebendſte Herz, das keinen Vorbehalt kennt, das nicht einmal ein Opfer kennt, weil meine Wünſche die ſeinigen nicht bloß aufwägen, ſondern ſie völlig aufheben, der eine Seele, die nie von ihren eigenen Schmerzen, ſondern nur von den meinigen bewegt wird, zu mißhandeln vermag? . . . . . O Eliſe, dein Edelmut — dich bin nicht würdig ich zu loben!“ Und zwei Jahre vorher (9. März 1840) hatte er geſchrieben: „Ach, Gott wird doch nicht alle Knoſpen aus meiner Seele hervorlocken, um ſie dann auf einmal zu erſticken! Nein, meine teuerſte, geliebteſte Freundin muß wieder geſund werden“ (Tagebücher I, 205).

diese, nachdem sie wieder bei Kräften war, ihn gebeten hatte, nach Paris zu ihm kommen zu dürfen, um denen zu entfliehen, die sie so gerne fragten, wann sie endlich die Frau Doktorin Hebbel werden würde.

Diese Züge der Empfindsamkeit und Grausamkeit, der Leidenschaftlichkeit und Unerbittlichkeit, des philosophischen Forschens und Reflektierens, sowie lyrischer Inspiration finden wir in seinen Werken wieder. Und seine Kraft und die außerordentliche Energie bilden aus ihm eine originelle Künstlergestalt, eine im gleichen Maße interessante Persönlichkeit. Er war für den Dichterberuf bestimmt, den er auch mit Opfern aller Art erstrebte, in der berechtigten Überzeugung, daß die Nachwelt von ihm zu reden haben würde. Schon 1835, damals 22 Jahre alt, schrieb er in sein Tagebuch: „Ich fange dieses Heft nicht allein meinem künftigen Biographen zu Gefallen an, obwohl ich bei meinen Aussichten auf die Unsterblichkeit gewiß sein kann, daß ich einen erhalten werde."

Diese Tagebücher führte er lückenlos bis fast zu seinem Tode, sie liefern uns kostbare Anhaltspunkte für die Kenntnis seines Seelenlebens.[1]) Er zeichnete darin alle Gedanken, die in seinem Geiste erstanden, oder die ihm bei der Lektüre kamen, seine Reflexionen und seine Gefühle, auf. Dieses fortwährende Hineinschauen in sich selbst aber machte einerseits aus dem Menschen einen vollendeten Egoisten und andererseits aus dem Dichter einen tiefen Psychologen.

[1]) Wohl mit Recht nannte sie Wilhelm Scherer in einem Briefe an Bamberg, wie dieser zu Ende der Tagebücher erzählt (II, S. 583): „ein litterarhistorisches Denkmal ersten Ranges".

Judith.

Am ersten Januar des Jahres 1837 schreibt Hebbel, der bis dahin mit kleinen Gedichten und schönen Erzählungen einen gewissen Ruf sich erworben hatte, in sein Tagebuch (I, S. 43): „Die erste Bitte, mit der ich in diesem angefangenen neuen Jahre vor den Thron der ewigen Macht zu treten wage, ist die Bitte um einen Stoff zu einer größeren Darstellung. Für so mancherlei, das sich in mir regt, bedarf ich eines Gefäßes, wenn nicht alles, was sich mir aus dem Innersten losgerissen hat, zurücktreten und mich zerstören soll!"

Diese Form, dieses Gefäß für seine Ideen und Gefühle fand er in dem Stoffe seiner ersten Tragödie „Judith", die er konzipierte, als er an einem trüben Novembertage[1]) in der Galerie zu München ein Gemälde: die Judith des Giulio Romano, betrachtete. Aber die Gestalt seiner Heldin scheint ihm mehr als von der traditionellen, klassisch-heroischen Figur der Judith, wie sie auch der italienische Maler darstellte, von einer Beschreibung eingegeben zu sein, die Heine von einem in Paris 1831 ausgestellten Gemälde der Judith von Horace Vernet gab:

„Das Gemälde stellt ein blühend schönes Mädchen dar. Das Gesicht ist etwas beschattet und süße Wildheit, düstere Holdseligkeit und sentimentaler Grimm rieselt durch die edlen Züge der töd-

[1]) Hebbel war im Gegensatz zu den meisten Dichtern in den Wintermonaten produktiv und alle seine Werke wurden in der kalten Jahreszeit geschrieben. Die sommerliche Hitze versagte ihm die Begeisterung und legte seine schöpferische Kraft lahm. Er ist ein Dichter, der periodenweise schafft und sich nicht zur Produktion zwingen kann. Auch dies ist ein Gegensatz in ihm zu den sehr fruchtbaren Schriftstellern Jungdeutschlands (Gutzkow, Laube u. a.), mit denen er oft in eine Reihe gestellt wird.

lichen Schönen. Besonders in ihrem Auge funkelt süße Grausamkeit und die Lüsternheit der Rache; denn sie hat auch den eigenen, beleidigten Leib zu rächen an dem häßlichen Heiden." [1])

Aus diesen Anlässen kamen dem Dichter wahrscheinlich die ersten Gedanken zu seinem Drama „Judith", das in Hamburg den 2. Oktober 1839 angefangen und im Frühling des Jahres 1840 vollendet wurde.[2]) Noch im gleichen Jahre erschien es, als Manuskript gedruckt, 1841 im Buchhandel. Am 6. Juli 1840 wurde es zum erstenmal vom Berliner Hoftheater ohne besonderen Beifall aufgeführt.

Die bekannten apokryphischen Bücher erzählen von der heroischen Witwe Bethuliens, die, von Gott begeistert, aus der belagerten Stadt nach dem Lager des Holofernes geht. Dort angekommen, schlägt sie die Speisen des assyrischen Feldherrn aus und sagt mit dunklen Anspielungen: „. . . . sondern ich habe ein wenig mit mir genommen, davon will ich essen . . . . . ehe deine Magd alles verzehren wird, so wird Gott durch mich ausrichten, was er vor hat!" [3]) und nachdem der heidnische Held betrunken eingeschlafen ist, schlägt sie ihm mit seinem eigenen Schwerte den Kopf ab. Das Buch

[1]) Diese Beschreibung wurde im „Salon" 1831 veröffentlicht. Kuh erzählt (a. o. O. II, S. 129), daß Hebbel in Paris im Frühjahr 1844 das Gemälde in der Galerie Luxemburg mit viel Rührung und Bewunderung gesehen habe.

[2]) Aber noch anderes hat zur Schöpfung der „Judith" beigetragen. So besonders die Prophezeiungen des Jeremias, die eine alte, wie eine Sibylle aussehende Nachbarin dem Knaben aus der Bibel vorlas. Noch viele Jahre später war Hebbel betroffen von der Ähnlichkeit dieser Alten mit der Sibylle des Michel Angelo in der Sixtinischen Kapelle. Auch die Vorlesungen Görres' an der Münchener Universität, in welchen dieser Romantiker die Ereignisse der Geschichte in mystischer Weise zu erklären versuchte und bei denen der junge Hörer besonders von den Erzählungen über Alexander den Großen angeregt wurde, der sein ganzes Leben hindurch im Zweifel darüber geblieben sein soll, ob er ein Sohn des Philippus oder des Zeus sei. Ferner die Betrachtungen über die Jungfrau von Orleans, die Hebbel der Schillerschen entgegensetzen und sie von einem anderen Gesichtspunkte aus behandeln wollte, und endlich die große Sinnlichkeit Hebbels, in welcher er die Frauenfrage, die nach der Julirevolution in Frankreich und Deutschland durchgefochten wurde, von der metaphysischen Seite aus betrachtete, wie er sich ausdrückte, oder von der physiologischen, wie wir sagen würden — schließlich also die Sinnlichkeit Hebbels, mit welcher er in dem Konflikte zwischen Holofernes und Judith, in diesem „Duell der Geschlechtsgeister", wie es Kuh mit witzigen, aber wahren Worten nennt (I, S. 396), die Idee der Frauenfrage sieht. Bamberg findet den ersten Keim zur „Judith" in den Worten des Tagebuches (5. Sept. 1836; I, S. 31): „Das Weib ist in den engsten Kreis gebannt: wenn die Blumenzwiebel ihr Glas zersprengt, geht sie aus."

[3]) Buch Judith, Kap. 12, V. 2 u. 4.

fügt hinzu, daß Judith, nach Bethulien zurückgekehrt, mit Freudenhymnen empfangen wird, weil sie ihre Vaterstadt befreite. Sie dankt Gott und nimmt an den drei Monate lang dauernden Freudenfesten teil.

Wenn man Hebbel auch nicht zugeben kann, daß die biblische Judith uns anmutet wie eine „heroische Katze", so muß man doch gestehen, daß ihre That an sich, besonders wenn sie uns im Drama vorgeführt würde, unsere Feinfühligkeit verletzen müßte, auch wenn der epische Stoff, in der naiven Einfachheit der Heiligen Schrift, von dem mystischen Schleier religiöser Überlieferung umhüllt und bei dem ihn durchwehenden nationalen Enthusiasmus, nicht zeigt, wieviel für unsere Anschauung und für unser Gefühl Anstößiges darin liegt, weil man eben uralten Traditionen mit Ehrfurcht entgegenzutreten gewohnt ist. Die dramatische Darstellung dieses Meuchelmordes — denn im Grunde genommen ist die heroische That der Judith nichts anderes — kann unserer Empfindsamkeit nicht besser gefallen als die Hymne, die sie freudevoll anschlägt, nachdem sie die Ermordung des Holofernes für den Preis ihrer Ehre vollbracht hat. Hebbel fühlte dies und gab dieser That eine besondere Vertiefung.

Seine Judith ist zwar eine Witwe, aber ihr Gatte Manasse erschrak in der Hochzeitsnacht vor einer Vision, über welche er nie eine nähere Erklärung gab, und wagte es in den sechs Monaten der Ehe nicht, Judith zu berühren. So ist sie noch Jungfrau. Als echte Orientalin erfüllt sie der Gedanke, daß sie in der vollen Blüte des Lebens stehe und doch den Beruf des Weibes nicht vollbringe, mit einer finsteren, tiefen Trauer. Sie ist fromm wie die Judith der Bibel, alle halten sie für ein heiliges, gottesfürchtiges Weib, aber: „Mein Gebet ist ein Untertauchen in Gott, es ist nur eine andere Art von Selbstmord. Ich springe in den Ewigen hinein wie Verzweifelnde in ein tiefes Wasser" (II, S. 24).[1])

Man sieht daraus, daß Hebbel die biblische Figur zwar aufnimmt, sie aber psychologisch sehr vertieft. Er belebt mit seiner Dichtung gewissermaßen die Scenen eines Teppichs und schafft ein Bild voller Kontraste und pulsierenden Lebens. Die Judith ist eine in ihrer psychischen und physiologischen Vielseitigkeit, in ihrer individuellen und, wenn man will, außerordentlichen Natur streng durchgearbeitete Gestalt. Die Sinnlichkeit eines feurigen

[1]) Diese Angaben beziehen sich auf die Hebbel-Ausgabe von Emil Kuh (12 Bände, Hamburg), die eine Einteilung in Scenen nicht enthält.

Temperaments bricht bei diesem orientalischem Weibe durch und bildet den Berührungspunkt mit Holofernes, der Personifizierung der üppigen Kraft, die skeptisch zu sich selbst zurückkehrt und sich selbst verzehrt, weil sie nicht den Gegner findet, der würdig ist, mit ihr zu kämpfen.[1])

Diese mannhafte Kraft übt einen ebenso unwiderstehlichen als natürlichen Zauber auf Judith aus. Sie ist sich ihrer unberührten Weiblichkeit bewußt, und während sie den gottlosen und grausamen Tyrannen haßt, kann sie sich doch nicht eines instinktiven Erglühens für ihn erwehren.

Das höchste Elend ihrer Vaterstadt, zu deren Verteidigung niemand aufzutreten wagte, und die Gefahr, in der alle Männer „nichts als die Warnung sie zu vermeiden sehen", giebt ihr das Recht, der Stadt zu Hilfe zu kommen. Während der drei Fast- und Gebettage, die sie wie die biblische Judith in Büßergewand und Asche verbringt, enthüllt sich ihr das Geheimnis, das sie bis jetzt umgeben hatte, und sie glaubt deutlich den Willen des Höchsten zu erkennen, sie fühlt sich zur Befreiungsthat bestimmt[2]).

---

[1]) „Hätt' ich doch nur einen Feind, nur einen, der mir gegenüber zu treten wagte! Ich wollt' ihn küssen, ich wollte, wenn ich ihn nach heißem Kampf in den Staub geworfen hätte, mich auf ihn stürzen und mit ihm sterben!" (I, S. 8). Wie fühlt man in diesen Worten den Geisteshauch der Kleistischen Penthesilea!

Er vergleicht sich mit einem Orkan: „Der Orkan durchsauft die Lüfte, er will seinen Bruder kennen lernen. Aber die Eichen, die ihm zu trotzen wagen, entwurzelt er, die Türme stürzt er um, und den Erdball hebt er aus den Angeln. Da wird's ihm klar, daß es seinesgleichen nicht giebt, und vor Ekel schläft er ein!" (V, S. 88).

Dabei beschränkt sich aber Holofernes auf große Worte. (Vgl. die späteren Bemerkungen über diesen Charakter.)

[2]) Nachdem sie mit Inbrunst Gott angerufen hat: „Warum neigst du dich nicht auf mich herab? Ich bin zu schwach, um zu dir emporzuklimmen!" nachdem sie erkannt: „Mit Entzücken sah ich's, daß jener, dem ich das große Werk abtreten wollte, um in Demut das große Opfer zu bringen, sich davor feig und zitternd wie ein Wurm im Schlamm seiner Armseligkeit verkroch," nachdem sie sich selbst belauscht hatte, „weil ich glaubte, ein Blitz der Vernichtung müsse aus meiner Seele hervorspringen," nachdem sie vergebens in die Welt gehorcht hatte, weil sie dachte: „Ein Held hat dich überflüssig gemacht!" fährt sie fort: . . . „aber in mir und außer mir bleibt's dunkel. Nur ein Gedanke kam mir, mit dem ich spielte, und der immer wiederkehrt; doch er kam nicht von dir. Oder kam er von dir? (Sie springt auf). Er kam von dir! Der Weg zu meiner That geht durch die Sünde! Dank, Dank dir, Herr! Du machst mein Auge hell. Vor dir wird das Unreine rein; wenn du zwischen mich und meine That eine Sünde stellst: wer bin ich, daß ich mit dir darüber

Sie legt kostbare Kleider an, sie schmückt sich wie eine Braut, die zur Hochzeit schreitet, sie geht aus der Stadt, von ihrer Magd gefolgt, und tritt in das feindliche Lager. Holofernes ist betroffen bei dem Anblicke der Schönheit des hebräischen Weibes, aber er empfindet für sie nur sinnliche Regungen. „Weib ist Weib!“ lautet eine seiner Maximen, und er betrachtet das Weib, den Gegenstand seiner vergänglichen Gier von der verachtenden Höhe seiner männlichen Kraft herab, mit der etwas scherzenden Nachsicht, die man etwa für ein anmutiges Haustier hegt. Auch als Judith, empört über seine verachtende Grausamkeit, ihm erklärt, daß sie ihn töten will, empfindet er nicht mehr Furcht, als ob ihm ein gefangener Vogel in den Finger picken werde. Cynisch und grausam schleppt er die Hebräerin in sein Zelt, achtet nicht auf ihre Bitten, auf ihr Flehen, sie zu schonen. Sie muß seiner tierischen Kraft unterliegen, sie muß an Leib und Seele die beschämendste Gewaltthätigkeit über sich ergehen lassen. Die Reaktion kann bei Judith nicht ausbleiben. Das Gefühl der eigenen Erniedrigung, der Vernichtung ihres Selbst, erweckt in ihr einen schrecklichen Aufruhr: Holofernes muß sterben. Es ist nicht mehr der Befehl des unsichtbaren Gottes ihres Volkes, ist nicht mehr der Eifer, die Vaterstadt zu befreien, der ihr die Waffe in die Hand drückt, es ist die Rache für die getretene und beschimpfte eigene Würde, es ist die in ihr beleidigte Menschlichkeit, die sie treibt, den Vorhang des Zeltes des Holofernes zu lüften und sein Schwert zu ergreifen. Als sie aber sieht, daß er ahnungslos schläft, zögert sie einen Augenblick.[1]) „Gott sei gelobt — sie kann es nicht!“ ruft die Magd aus. Der Assyrer träumt, er lächelt: „Er entehrt dich zum zweiten Male!“ sagt sich Judith, und in der Erregung, im Rachedurst enthauptet sie den Holofernes[2]), stark wie die epische

hadern, daß ich mich dir entziehen sollte? . . . . O, es löst sich in mir wie ein Knoten. Du machtest mich schön, jetzt weiß ich wozu; du versagtest mir ein Kind, jetzt fühl' ich warum und freu' mich, daß ich mein eigen Selbst nicht doppelt zu verlieren hab'. Was ich sonst für Fluch hielt, erscheint mir nun wie Segen!“ (III, S. 34).

[1]) Sie sagt zu ihrer Magd: „Nicht wahr, Mirza, der Schlaf ist Gott selbst, der die müden Menschen umarmt; wer schläft, muß sicher sein!“ (V, S. 99). Ein schönes Bild und dem Shakespeares ähnlich: „Macbeth does murder sleep, the innocent sleep“ (Macbeth II, 2) — „Macbeth mordet den Schlaf, den heiligen Schlaf.“

[2]) Diese ganze Scene (V, 2) ist von dem Dichter vor den übrigen geschrieben worden, und wie er auch selbst sagt, ist sie in der That wert, den

Heldin der Bibel, die von ihrem Glauben beseelt ist. Man begreift jedoch, daß Judith nach dieser That sich vernichtet fühlt. Nach Bethulien zurückgekehrt, stimmt sie nicht wie in der Bibel eine Dankeshymne an, sondern verlangt von den Priestern, daß man sie töte, sobald sie es wünsche, als Lohn für das, was sie vollbracht hat. Den Grund für diese Bitte finden wir gleich darauf in den letzten Worten des Dramas, wenn sie zu Mirza sagt: „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären! Bete zu Gott, daß mein Schoß unfruchtbar sei! Vielleicht ist er mir gnädig!"

Hebbel sagte bei Besprechung der „Jungfrau von Orleans" von Schiller — auch er gedachte eine Jungfrau von Orleans zu schreiben —: „Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung großer Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt und sich dadurch einen gewissermaßen willkürlichen Eingriff in das Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch das nämliche Rad, das sie einen Augenblick aufhielt oder anders lenkte, nicht schützen."

Auch seine Judith wird vernichtet von der Handlung, die sie vollbringt. Bei Hebbel aber liegt das Eigentümliche und unserer Meinung nach Bemerkenswerte darin, daß, während seine Personen nach ihrem individuellen Antrieb handeln, hier und da das geheimnisvolle, großartige Werk der „unsichtbaren Hand jenseits der Wolken" durchbricht. Hebbel hat dieses Bild unendlich erweitert und ihm die Grandiosität und die imponierende Erhabenheit eines Naturschauspiels gegeben. So triumphiert der von der vermessenen Macht des Holofernes verhöhnte „unsichtbare Gott der Hebräer" über alle Feinde, derselbe Gott, an dem das bedrückte Volk von Bethulien zu zweifeln anfängt. Das Werkzeug, das dieser Gott benutzt — Judith — unternimmt das Befreiungswerk mit der Absicht, seinen Gott triumphieren zu sehen, vollbringt es aber aus einem ganz persönlichen Grunde.[1]) Von dieser Vollbringung eines Werkes zum allgemeinen Nutzen, aber aus persönlichen Motiven, hatte schon Schillers „Tell" ein Beispiel geliefert. Die Vaterlandsliebe, wie das

besten des Theaters an die Seite gestellt zu werden. Schade, daß er selbst für die Bühne diese Scene gestrichen hatte, ohne welche die ganze Tragödie ihre Bedeutung verliert.

[1]) Sie selbst bekennt: „Nichts trieb mich als der Gedanke an mich selbst. O, hier ist ein Wirbel! Mein Volk ist erlöst, doch wenn ein Stein den Holofernes zerschmettert hätte — es wäre dem Stein mehr Dank schuldig als jetzt mir!"

religiöse Gefühl, ist ein zu geistiger, zu abstrakter Beweggrund, als daß er zu jeder Zeit und bei jedem Volke jene Rührung, jenes menschliche Mitleid erwecken könnte, das in uns die Tragödie hervorrufen soll. Wilhelm Tell, der Geßler tötet, um seinen Kanton Uri von seinem Tyrannen zu befreien, würde bei uns ein viel weniger lebhaftes Interesse erwecken als der Alpenjäger, den die grausame Willkür eines Tyrannen gezwungen hatte, einen Pfeil nach dem Kopfe des eigenen Kindes zu jagen. Auch Hebbel wurde von einem glücklichen poetischen Sinn getrieben, der Judith einen persönlichen Grund zur Ermordung des Holofernes zu geben. Der Umstand, daß durch die That dieses Weibes auch das Volk, und mit ihm, durch den Willen des unsichtbaren Gottes Israels, der Monotheismus über den Polytheismus triumphiert, kann dem Bilde nur Bedeutung und Grandiosität hinzufügen, und der Dichter ist weit davon entfernt, auf diesen Effekt zu verzichten und die historische Handlung zu einem bloß psychologischen Fall zu stempeln. In derselben Weise, wie Schiller aus der persönlichen Rache Tells die Befreiung der Schweizer heraufbeschwört, läßt Hebbel am Schlusse der „Judith" die Hebräer ihre Freiheit und Unabhängigkeit begrüßen. Um das Drama des persönlichen Konfliktes gruppiert Hebbel das Epos voll poetischer Wirkung, den Akt der Auferstehung eines Volkes. Uns scheint daher, daß man die Kunst schätzen muß, mit welcher unser Dichter aus dem epischen Stoff einen dramatischen Konflikt solcher Schlagkraft geschaffen hat, die Kunst, mit der er das Interesse vom Befreiungswerke auf die Urheberin der Befreiung Bethuliens, auf die Gefühle der Judith gelenkt hat.

Es ist erklärlich, weshalb Hebbel seine Judith noch Jungfrau sein läßt; dies nicht etwa, weil er mit Schiller meint, daß eine reine Seele das Größte in der Welt vollbringen könne, — denn das ist ein romantischer und konventioneller Begriff, der das Licht der Kritik nicht erträgt, sondern weil, wie auch der Dichter selbst meint, der Schmerz um die Beleidigung, die Holofernes der Judith anthat, von der Jungfrau tiefer empfunden werden kann als von der Witwe, da sich jene, wie sie selbst sagt, als sie aus des Holofernes Zelt tritt: „Das übersah ich, als ich hierherkam", der Beschimpfung ahnungslos aussetzte. Die Jungfrau Judith konnte ferner ihre Ehre opfern und nachher den Abscheu empfinden, welcher sie zur Rache trieb, während die Witwe Judith schon vorher einen Abscheu vor dem von ihr geforderten Opfer empfunden haben würde, so daß nachher der tiefere Grund zum Racheakt nicht vorgelegen hätte, wenn der

Dichter dem Charakter der Judith nicht jede Vornehmheit hätte nehmen und sie für die Bühne unmöglich machen wollen.

Hebbel selbst läßt sich in seinem Tagebuch (I, 196) weitläufig über Judiths sonderbare Lage aus, und eigentümlich muten uns, die wir an die Darstellung der seltensten und eigenartigsten Charaktere gewöhnt sind, seine Worte an: „Es frägt sich nur, ob Judith nicht hierdurch ihre symbolische Bedeutung verliert, ob sie nicht zur bloßen Exegese eines dunklen Menschencharakters herabsinkt." — Ist die verbreitetste, und wahrlich nicht die schlechteste dramatische Produktion unserer Tage etwas anderes als eben „bloße Exegese dunkler Menschencharaktere"? Und besteht nicht Hebbels Eigenart — oder soll man sagen Größe, eben in dem Erfassen und Wiedergeben solcher Charaktere? Doch man sieht hier, wie schwer es ist für den Begründer einer neuen Kunstrichtung, sich von der alten Kunstanschauung ganz freizumachen.

„Ich will trinken, ich will nicht nur nippen oder schlürfen, ich will in anhaltenden, tiefen Zügen trinken." Dies war ein Wunsch Hebbels in seiner Jugend.[1]) Und sein Held Holofernes verspürt denselben Durst. Er berauscht sich an seiner Macht, an seiner physischen Kraft und an seiner Überlegenheit. Niemand sucht in dem assyrischen Feldherrn einen idealen Heros, einen Paladin, einen Alexander den Großen. Auch in unserer Tragödie ist er kein Paladin, er ist vielmehr ein Koloß, dessen Maße das Natürliche weit überragen. Aber er ist nicht formlos: in seinen immensen Proportionen hat er ein Gepräge menschlicher Großartigkeit, die ihn interessant macht. Er ähnelt nicht dem rohen ägyptischen Ungeheuer, das die Erde mit seiner Last drückt, er ist die Kolossalstatue, in der man großartige menschliche Züge findet. Holofernes hat etwas Titanisches in sich, und seine barocke Idee, wie ein Gott angebetet werden zu wollen, charakterisiert ihn. Seine Grausamkeit ist nicht gräßlich, sie ist ein natürlicher Zug in diesem asiatischen Despoten, in dieser außerordentlichen Persönlichkeit, die sich so unendlich überlegen fühlt über das Pygmäenvolk, das ihn umgiebt. Er ist ein Ganzes von ungeheurer Kraft in der Mitte einer Sklavenschar.[2]) Der unermeßliche

[1]) Kuh a. o. O. I, S. 399. In den Tagebüchern, die mit dem 23. 3. 1835 beginnen, damals war Hebbel 22 Jahre alt, habe ich diese Worte nicht gefunden, die der Biograph wohl auf andere Weise erlangt haben wird.

[2]) Er sagt: „Es kommt mir unter all dem blöden Volk zuweilen vor, als ob sie nur dadurch zum Gefühl ihrer selbst kommen könnten, daß ich ihnen Arm und Bein abhaue" (I, S. 8).

Stolz, der Holofernes beseelt, ist der Auswuchs aus den Demütigungen, die Hebbel in seiner qualvollen Jugend erleiden mußte. Wie Holofernes, so will sich auch Hebbel von niemandem durchschauen lassen.[1])

Und den stolzen Gedanken, den er oft in seinem Tagebuch ausdrückt: daß es dem Menschen vergönnt sein sollte, durch den Todesgedanken zu sterben, wenn er es wolle[2]), hat er auch dem Helden seiner Dichtung eingegeben, um das Bild dieser so unermeßlich kraftvollen Natur zu vervollkommnen. Es ist seltsam, daß dies auch ein Gedanke des leidenschaftlichen, aber weichen Kleist ist; seine Penthesilea tötet sich durch den eigenen Schmerz.[3]) Es ist eben das Streben dieser beiden verschiedenen, aber kraftvollen Naturen, die Grenze des Menschlichen zu überschreiten.

„Kraft, Kraft!" ist ein charakteristischer Ausruf des Holofernes. Der Dichter berauscht sich mit seinem Helden in diesen großen, prahlerischen Reden über seine Kraft. Holofernes erkennt seine Trunkenheit, denn als ihn ein Offizier mit einem „Holofernes!" unterbricht, antwortet er: „Du meinst, man muß sich nicht berauschen. Das ist wahr, denn wer den Rausch nicht kennt, weiß auch nichts davon, wie schal die Nüchternheit ist!" Man hat gegen diese Figur den Vorwurf erhoben, daß sie zu viel rede und daß sie in ihren Reden mit ihrer Kraft und Macht prahle, während sie in der Tragödie nichts oder fast nichts thue. Freilich ist es ein Fehler des Anfängers, daß er seine Personen sich in Worten charakterisieren läßt, daß sie uns vortragen, was sie denken, wie sie beschaffen sind, und uns lehren, wie wir sie beurteilen müssen. Es ist auch wahr, daß, wie Bulthaupt bemerkt, diese Charakterisierungsart den Zuschauer abstößt, aber das ist nur ein Fehler in der Form, der übrigens nur durch die außerordentliche und kraftvolle Individualität unseres Dichters bedingt ist. Aber es wäre schwer, uns auf andere

[1]) „Das ist die Kunst, sich nicht auslernen zu lassen, ewig ein Geheimnis zu bleiben! Das Wasser versteht diese Kunst nicht; man setzte dem Meer einen Damm und grub dem Fluß ein Bett. Das Feuer versteht sie auch nicht, es ist so weit heruntergekommen, daß die Küchenjungen seine Natur erforscht haben, und nun muß es jedem Lump seine Kost gar machen." (I, S. 7.)

[2]) So am 26. Dezember 1839: „Der Geist soll den Körper durch den Gedanken vernichten (fehlt wohl: können). Der Mensch, der stirbt durch den bloßen Gedanken zu sterben, hat seine Selbstbefreiung vollendet. Vielleicht gelingt diese Aufgabe in einem höheren Kreise." (Tagebücher.)

[3]) Siehe S. 28.

Weise einen Holofernes zu geben, der uns interessieren könnte. Er hätte höchstens ein konventioneller Tyrann werden können, mit der Bestimmung, dem rächenden Schwerte zu unterliegen, denn der biblische Stoff weist ihm keine andere Rolle an, und der biblische Holofernes entbehrt deshalb jeder Erhabenheit und jedes künstlerischen Interesses. Hebbels Held aber lebt in der Zukunft, er soll der Welt eine Geißel werden, die Welt zerstören, damit eine neue aus ihr entstehe. Holofernes selbst merkt, daß er nur ein Prahler ist, da er von Dingen spricht, die noch als Keime in ihm liegen, und die er erst später wird erreichen können. Er will die Welt für Nebukadnezar erobern, um sie ihm nachher wieder abzunehmen. Als Ephraim ihn zu ermorden versucht, ruft er aus: „Den Holofernes töten: auslöschen den Blitz, der mit dem Weltbrande droht; eine Unsterblichkeit im Keime erdrücken, einen kühnen Anfang zum großmäuligten Prahler machen, indem man ihn um sein Ende verkürzt“ (V, S. 87).

Der Dichter zeigt dadurch, daß er eingesehen, daß sein Held durch den plötzlichen Tod ein Prahlhans bleiben würde. Wir können nicht leugnen, daß in diesem Großredner ein Mensch lebt, der mit einem originellen und fast übermenschlichen Genius begabt ist. Wir sind überzeugt, daß, wenn Judith ihm nicht das Riesenhaupt abgeschlagen hätte, er einer jener Gewaltigen geworden wäre, die wir mit Ehrfurcht anstaunen, einer jener Giganten, wie sie das Menschengeschlecht nur selten und wie durch eine Verirrung der Natur hervorbringt.

Um die finstere Größe dieses menschlichen Kolosses um so besser hervortreten zu lassen, hat ihm der Dichter eine Person gewöhnlicher Größe zur Seite gestellt: Ephraim, einen jungen Hebräer, der Judith liebt, ohne von dieser wiedergeliebt zu werden. Die rechtschaffene Mittelmäßigkeit Ephraims macht keinen Eindruck auf Judiths hohen Sinn. Sie fürchtet außerdem, ihm wie ihrem ehemaligen Gatten Unglück zu bringen, und schließlich kann sie Ephraim den Mangel an Energie und Initiative nicht verzeihen.[1]) Sie verlangte von ihm, daß er den Holofernes töte. Ephraim sträubt sich, und verwundert entgegnet er ihr: „Verachte mich! Aber erst zeig' mir den, der das Unmögliche möglich macht!“ Hieraus schließt Judith: „Und ist

[1]) Sie sagt zu ihrer Magd Mirza: „Ein Mann mag dem anderen seine Feigheit verzeihen, nimmer ein Weib“, und kurz vorher: „Jedes Weib hat ein Recht, von jedem Mann zu verlangen, daß er ein Held sei!“ (III, S. 38).

deine Feigheit die deines ganzen Geschlechts . . ., dann hat ein Weib ein Recht erlangt auf eine große That." Dies nimmt ihrem Charakter das Gepräge der Amazone, des Mannweibes, das ihr eigen zu sein scheint. Die leidenschaftlichen Worte, mit welcher Judith von Ephraim verlangt, daß er den Holofernes töte, vermögen es, die schwache Seele Ephraims aufzurütteln, und die Liebe und die Bewunderung, die er für sie empfindet, wecken in seinem Herzen den Ehrgeiz, ihrer würdig zu werden. Er unternimmt stillschweigend die kühne That, und wir sehen ihn im Zelte des Holofernes wieder am fünften Tage, nachdem Judith daselbst ankam. Es war der Tag, an dem Judith im Vertrauen auf ihren Gott die Ermordung des Holofernes vollbringen wollte. Und in ihrem Gottvertrauen sagte sie auch zu dem Assyrer: „In fünf Tagen bringt er es zu Ende!" Judith war eben zu Holofernes gerufen worden; sie sollte mit ihm trinken, sich an seinem Wein berauschen, sie sollte thun, was sie bis dahin standhaft zurückgewiesen hatte. Nun wird Ephraim in das Zelt geführt, er hatte angegeben, wichtige Mitteilungen von der belagerten Stadt zu bringen. Er wirft sich Holofernes zu Füßen: „Herr, sicherst du mir mein Leben?" Und als er das Versprechen erhalten hat, stürzt er sich mit einem Dolch auf den Mächtigen. Gewandt weicht Holofernes aus und entwaffnet den Unglücklichen. Ein Hauptmann will ihn erschlagen, doch Holofernes verhindert es. Ephraim will sich selbst in sein Schwert stürzen mit dem Ausruf: „Das sah Judith! — Ewige Schande über mich!" Aber Holofernes vereitelt auch dies[1]), dann spricht er zu Judith: „Giebt's viele Schlangen in Bethulien?" — „Nein!" antwortet diese, „aber manchen Rasenden!" Die ganz auf der Manneskraft basierende Überlegenheit des Holofernes gegenüber dem jungen Hebräer, der einer von jenen ist, die, wie Judith sich sehr treffend ausdrückt, auch dann fehlen, wenn sie etwas Gutes vollbringen wollen — diese Überlegenheit zwingt dem Weibe Bewunderung ab. Judith erbebt im Zorn über sich selbst und wird ihrer doch nicht Herr! „Du bist groß und andere sind klein!" ruft sie aus, dann betet sie für sich: „Gott meiner Väter, schütze mich vor mir selbst, daß ich nicht verehren muß, was ich verabscheue! — Er ist ein Mann!" Zum Glück für Bethulien

[1]) „Willst du mir das Halten meines Wortes unmöglich machen? — Ich sicherte dir dein Leben, ich muß dich also auch gegen dich selbst schützen! Ergreift ihn! — Ist nicht mein Lieblingsaffe verreckt? — Steckt ihn in dessen Käfig und lehrt ihn die Kunststücke seines schnurrigen Vorgängers" (V, S. 86).

mißbraucht er seine Kraft, lacht über das schwache Weib, das sich ihm widersetzt, verachtet ihre Schwäche und wird dafür gestraft.

An Charakteren haben wir in diesem Drama nur Holofernes und Judith. Ephraim hat nur eine episodische Rolle, und Mirza, die assyrischen Hauptleute, Achior, ein Hauptmann der Moabiter, der mit Holofernes über den Gott der Hebräer spricht, und der nach Bethulien geschickt wird, um die Wunderthaten dieses Gottes zu sehen — all diese Figuren sind nur Nebenrollen und haben keine Bedeutung für die Entwickelung der Tragödie. Und doch ist sie keine Tragödie klassischer Art, in welcher zwei oder drei Personen die ganze Handlung tragen und mit ihren Schicksalen und Gefühlen unser ganzes Interesse in Anspruch nehmen. Ein moderner, belebender Hauch, derselbe Geist, wie er die Dichtungen Shakespeares durchzieht, weht in dieser Tragödie und giebt ihr jene Lebenswahrheit, der wir in seinen Personen begegnen. Bei Shakespeare ist das Volk die Umwelt, in welcher sich das menschliche Drama entwickelt; das leibhaftige Volk, nicht eine Anzahl von Statisten, die als Masse sprechen und nur durch die Haupthandlung belebt werden —, es ist nicht ein Bestandteil der spanischen Dekoration. Shakespeares Hofleute, seine Soldaten, seine Figuren aus dem Volke sind Persönlichkeiten, wie man sie im Leben findet. Sie leiden, sie genießen, und vor allem: jeder denkt und handelt nach seiner Weise. Sie sind nicht nur als ein Chor um die Hauptpersonen gruppiert, wie es in der Tragödie der antiken Kunst der Fall ist. Diese strenge Beobachtung der Umwelt — die später in den Schulen der Naturalisten und Realisten bis zur Übertreibung durchgeführt worden ist, und in welcher das Milieu zur Hauptsache, ja fast zur Person wird, hat schon dem Goethischen Theater einen erhöhten Wert gegeben, und mit Recht werden die Volksscenen im „Egmont" wie die in Schillers „Tell" gelobt. Auch in Kleists „Hermannsschlacht" wirkt die Volksscene wie eine wirkliche Begebenheit. Aber Kleist liebt es nicht, die Aufmerksamkeit von den psychologischen Konflikten seiner Personen abzulenken und sie auf ihre Umgebung zu richten. Hebbel dagegen hat es in den Volksscenen seiner „Judith" gethan, doch wie wir sehen werden, aus sehr berechtigten Gründen. Sie stehen zwar ganz selbständig da, sind aber nicht überflüssig, ja sie sind sogar unentbehrlich, denn sie zeigen, wie dringend notwendig es ist, daß dem äußersten Elend der belagerten Stadt abgeholfen werde, in der sich schon eine Mutter die Adern öffnete, um ihr Kind vor dem Verschmachten zu retten. Aus diesen Scenen also geht es hervor, daß

die That der Judith notwendig ist, und diese Überzeugung veranlaßt uns, der Heldin unsere Sympathien in das Lager des Holofernes mitzugeben.

Diese Scenen sind bewundernswert. Die Personen darin sind gut charakterisiert, die Handlung ist lebendig und interessant. Sie besteht nicht aus einer Reihe eitler Reden, sie stellt die Schrecken des Wassermangels dar, unter dem die Stadt leidet. Das volkstümliche Leben ist in Thaten, nicht durch Worte dargethan, und die Personen sprechen eine an den erhabenen biblischen Ton erinnernde Sprache. Wahrheitsgetreu, aber ohne Ironie von seiten des Dichters ist der Zank der Bürger geschildert, die ein geschickter Egoist hintergehen, sie zu Grunde richten, sie überreden will, die Thore der Stadt zu öffnen. Diese ganze Scene ist mit solcher Leidenschaft geschildert, daß uns sogar ein Stummer, der zu reden und zu prophezeien beginnt, nicht wunder nimmt. Judith selbst weiß das erschrockene Volk durch ihren energie- und würdevollen Glauben zu erheben. Wie schon von Bulthaupt, Kuh und vielen anderen anerkannt wurde, sind diese Volksscenen kleine Meisterwerke, und sie trugen dem jungen Dichter auch einen aufrichtigen Beifall ein.

Diese ganze Tragödie ist in einer derben, ja oft zu derben Prosa geschrieben und weist in der Entwickelung der Handlung eine Rapidität und eine Knappheit auf, wie sie in dem Werke eines Anfängers uns verwundern machen. Sie weist eine Strenge der Form, eine Einheitlichkeit des Stils auf, wie sie oft Werke erfahrener Dichter nicht besitzen, und wie sie z. B. einem anderen Drama Hebbels, das er nach diesem schrieb, der „Genoveva" nicht eigen sind. Während die „Genoveva", wie wir sehen werden, in unendlich langen lyrischen Monologen, in unnötigem Scenenwechsel und in ungerechtfertigtem Auftreten und Abgehen der Personen zersplittert, ist die Judith auch vom Standpunkte theatralischer Wirksamkeit aus betrachtet eine kraftvolle Tragödie, und sie sollte von uns mit Achtung und Beifall aufgenommen werden, wie es auch von seiten der überraschten, dem Dichter wenig geneigten Zeitgenossen geschah.[1])

[1]) Auf Heine machte dies Drama einen tiefen Eindruck. Er sagte dem Dichter, der es uns in seinem Tagebuch (14. Oktober 1843, II. Bd., S. 7 und folg.) wiedererzählt: „daß dies Werk in unserer Zeit möglich gewesen, sei ihm wunderbar!" und daß Hebbel mit seiner „außerordentlichen Gestaltungskraft" noch der „großen Litteraturepoche" angehöre, und daß er „denselben Weg gehe, den Shakespeare, Heinrich von Kleist und Grabbe gegangen" seien.

Genoveva.

Es ist seltsam, wie in neuerer Zeit die dunkelsten und verderbtesten Gestalten der Geschichte und der Sage, gegen die bis dahin Ströme der Entrüstung sich ergossen hatten, wenn auch nicht mit Vorliebe, so aber doch häufig zum Gegenstand künstlerischer Schöpfungen gewählt werden. Schon Victor Hugo nahm zu seinen Dramen Räuber, Verbrecher und hassenswerte Individuen überhaupt, die er mit dem Glanze seiner Kunst umgab und durch diesen Adel sympathisch zu machen suchte. Die Lukretia Borgia wurde, wie der Dichter selbst bekennt, gewählt, um an ihr ein verkommenes Weib zu schildern, das seine Rehabilitierung durch die Mutterliebe erhält; die physische Häßlichkeit des Quasimod wird übersehen wegen des Interesses und der Sympathie, die uns sein Charakter abnötigt. Der grausame Nero und die verkommene Messalina haben ebenfalls mehr als einen Künstler zur Gestaltung angeregt. Hängt dies vielleicht davon ab, daß gute Charaktere schon zu oft behandelt wurden, und so dies Gebiet derart erschöpft sein mag, daß man nun die bösen Charaktere zur künstlerischen Behandlung hervorsucht? — Oder ist es, wie La Rochefoucauld in seiner ihm eigenen Ironie von den Gesinnungen meint, daß man die schlechten annähme, weil die besten Plätze der guten Partei schon besetzt seien und man deren letzte nicht wolle. Vielleicht geschieht es aus diesem Grunde, aber man muß dabei bemerken, daß die Charaktere, die man gewöhnlich als böse bezeichnet, die modernen Psychologen mehr anregen, da sie problematischer sind. Die Schattierungen, die bei dem Zusammenstoß verschiedener und kontrastierender Elemente entstehen, und welche die stark ausgeprägte Individualität eines Charakters bedingen, sind in den schlechten zahllos, während die sogenannten guten Charaktere sich leicht einer typischen Allgemeinheit nähern und darum nur schlecht zu einer ausprägenden Individualisierung zu verwerten sind.

Die rührende Legende von der Genoveva ist bekannt. Als ihr Gatte Siegfried zum Kreuzzuge aufbricht, vertraut er sie seinem Hausverwalter Golo an, der ihre Gattentreue zu erschüttern suchte. Da ihm dies aber nicht gelang, sorgte er dafür, daß man in ihrem Gemache einen Bedienten fand, so daß man an ihre Schuld glaubte und er sie in den Turm werfen konnte. Der zurückgekehrte Graf glaubt den Verleumdungen Golos und verurteilt seine Gattin und ihr Kind zum Tode. Im Walde, wohin man sie brachte, wagen die mitleidigen Henker nicht, das Urteil auszuführen, und sie nehmen ihr darum das Versprechen ab, daß sie den Wald nicht verlassen werde, und lassen sie am Leben. Eine Höhle wird ihre Wohnung, und eine Hirschkuh säugt ihr Kind. So leben Genoveva und der kleine Schmerzenreich sieben Jahre, bis der Graf, der auf der Jagd zufällig in diese Gegend kommt, daselbst sein Kind und Weib, dessen Unschuld er in der Zwischenzeit schon erkannt hatte, entdeckt. Die arme Genoveva überlebte jedoch nur wenige Tage diese Genugthuung.

Hebbel, der überall die Individualität hervorsucht, fand, daß die dramatische Person der Legende nicht Genoveva, sondern Golo sei. In seiner Seele mußte der grausige Konflikt entstehen, der ihn zur Schuld trieb. Wohl keiner der ehemaligen Leser des Volksbuches von Genoveva würde gedacht haben, daß der abscheuliche Golo selbst der Held eines Dramas werden könnte. In der That hätte der schlaue, aber böse Schloßverwalter, der wohl den Abscheu der naiven Legendenleser verdiente, unser Interesse nicht erregen können, und Hebbel hatte deshalb recht, daß er, obwohl er die Thaten beibehielt, welche die Legende dem Golo zuschrieb, doch die traditionelle Figur änderte. Die höchste sinnliche Leidenschaft ist der Beweggrund zu seinem Verbrechen, und mit Recht hat Hebbel ihn als jung aufgefaßt, denn so ist seine heiße und unbändige Liebe erklärlich und wahrscheinlich. Er wurde sehr trefflich „ein fieberhaft sinnlicher Halbknabe" genannt.[1]) Und er ist thatsächlich der sinnliche Jüngling, in dem die erste Leidenschaft noch in dem Banne einer wilden Zügellosigkeit liegt.[2])

[1]) A. W. Ambros; bei Kuh, I, 516.

[2]) „O Liebe, niemals hab' ich dich erkannt,
Doch jetzt erkenne ich dein heilig Recht.
Du bist's, die diese kalte, spröde Welt
Durchflammen, schmelzen und verzehren soll!
Du bist nicht Leben, du bist Tod, ja Tod!
Du bist des Todes schönste, höchste Form,
Die einzige, die giebt, indem sie nimmt!" (I, 2.)

Er reflektiert mit dem starken und selbstquälerischen Geiste Hebbels, er durchforscht und beobachtet sich, wie es der Dichter mit seinem eigenen Herzen that, das er nicht zu leiten vermochte und das ihm darum zu einem Quell ewiger Reue wurde. Der Held des Dramas leidet unter demselben Zwiespalt, an dem auch der Dichter litt: eine unbezwingbare Leidenschaft, die ihn zum Unrecht treibt, und andererseits eine edle Seele, die den Sturz von Stufe zu Stufe verfolgt, die streng bis in das kleinste hinein die eigene Schuld erkennt und sich in Reue das Herz zerfleischt, ohne jedoch die Kraft zu besitzen, Einhalt zu gebieten.[1])

Golo ist aus der Tiefe der Seele Hebbels heraus geboren, er ist Blut seines Blutes. Wild flammt in ihm eine tyrannische Leidenschaft auf, und er besitzt nicht die moralische Kraft, sich zu beherrschen. Aber es mangelt ihm das Vermögen, Gegenliebe zu erwecken. Die Spontaneität seiner Leidenschaften wird verhängnisvoll für ihn; es fehlt ihm die Naivetät des Jünglings. Er stammt aus einer Idee, die Hebbel oft in seinen Tagebüchern niedergeschrieben hat, nämlich, daß „zwischen Gut und Bös kein anderer als ein zeitlicher, zufälliger Unterschied" bestehe[2]), oder, wie er an einer anderen Stelle schreibt, daß „unsere meisten Laster zu stark entwickelte körperliche Sympathien sind und daher mit dem Körper selbst abgestreift werden müssen".[3])

---

[1]) Auch Hebbel sah mit derselben Klarheit seine Schuld, wenn er sich seiner Vergehen gegen diejenigen anklagte, die ihn liebten. Man kann nicht ohne Rührung lesen, was er bei dem Tode seines Freundes Rousseau seinen Tagebüchern anvertraute, was er an Elise schrieb, wie bitter er die Ungerechtigkeiten bereut, die er dem jetzt Toten zugefügt hatte. Das hindert ihn jedoch nicht, einige Tage später wieder hinzuzufügen, daß er diese Selbstanklagen übertrieben habe. — So auch sind seine Briefe an Elise, deren milde und liebevolle Seele er peinigte, zuweilen voll tiefster Reue, was ihn aber nicht abhält, bei seinem ursprünglichen Benehmen zu verharren.

[2]) „Was ist das Böse? Kann es gut werden, so wird und muß es gut, und zwischen Gut und Bös steht kein anderer als ein zeitlicher Unterschied. Kann es aber nicht gut werden, hat es dann nicht Existenzberechtigung? Und da zwei Gegensätze nicht einen und denselben Grund haben können, ist nicht dann mit dem Bösen eine zweifache Weltwurzel gesetzt?"

[3]) Am 2. Februar 1839 (I, 145). Also mehr als 19 Monate, bevor er anfing, die Genoveva zu schreiben (13. September 1840). Und am 19. Juli 1840 (I, 219): „Der Gute, der von dem Bösen verlangt, daß er gut werden soll, frage sich doch zuvor, ob er selbst die Fähigkeit hat, böse zu werden. Eins ist so unmöglich wie das andere." Und am 29. Oktober 1840 (I, 229) schreibt er: „Das Böse steht als Schranke zwischen Gott und dem Menschen, aber als solche Schranke, die dem Menschen allein individuellen Bestand giebt. Wäre es nicht da, so würde

Golo ist ein edler Charakter, reich an natürlicher Begabung und guter Erziehung. Nicht umsonst läßt ihn der Dichter im Anfange des Dramas seine Tugenden aufzählen, als er den Grafen Siegfried bittet, ihn zu dem Kreuzzuge mitzunehmen. Es ist die Verfeinerung seiner Natur, die ihn zum Untergange führt. Es ist die Feinheit seines Gefühlsvermögens, die ihn dazu treibt, seine milde und wunderschöne Herrin zu lieben. Und diese seine Leidenschaft, so sehr sie auch von Anfang an in ihm tobt, läßt ihn schüchtern und stumm werden dem Weibe gegenüber, denn es schwebt so hoch und fremd über ihm wie ein Heiligenbild, „wovor man alle Sünden doppelt fühlt!“ [1]) Aber als sich Genoveva in dem Augenblick des Abschieds von Siegfried weiblich liebend und zärtlich zeigt, flammt des Jünglings Leidenschaft empor:

„Nur weil die Heil'ge Weib ward, lieb' ich sie;
Nur weil ich sah, wie süß sie küssen kann!“

Er läßt sich hinreißen und drückt einen Kuß auf die Lippen der Genoveva, die der Gatte bei seinem Abschiede ohnmächtig in seinen Armen zurückließ. Diese erste Schuld erträgt seine edle Seele nicht: sein abenteuerlich-leidenschaftlicher Charakter treibt ihn dazu, gewissermaßen Gott zu versuchen. Wenn Gott nicht wolle, daß er dies Weib liebe, solle er es ihm zeigen und ihn sterben lassen. Er besteigt einen hohen Turm, an dem noch die roten Blutflecken eines vor vielen Jahren Abgestürzten kleben; er will von der äußeren Seite des Turmes Dohlennester entfernen. Aber er stürzt nicht hinab, er kommt unverletzt zurück und erklärt sich dieses Wunder: „Damit in mir der Schurke reifen kann!“ (II, 2.) Da Siegfried ihm die Verwaltung des Schlosses und die Gattin anvertraute, bietet sich ihm Gelegenheit, sich an der engelschönen Herrin, von der er schon entzückt ist, immer mehr zu entflammen. Er bittet sie darum, sein Schwert zu weihen, und mit milder und feierlicher Würde beruft Genoveva es zum Schutze des wehrlosen, schwachen Weibes. Zu bald nur erkennt Golo in einer Scene in ihrem Zimmer, daß er das gefeite Schwert gegen sich richten müsse und sagt dies auch Genoveva. Diese antwortet ihm in der ihrem Charakter eigenen

---

der Mensch mit Gott zu eins.“ Auch Kleist hatte viel über Gut und Böse nachgedacht, und war zu dem Resultat gekommen: „Und so mögen wir am Ende thun, was wir wollen — wir thun recht!“ (Brahm a. o. O., S. 58).

[1]) In dem schönen Monologe (I, 2), der mit den Versen beginnt:

„Von Bildern spricht man, heilig — fremd und kalt,
Wovor man alle Sünden doppelt fühlt ...“

Großmut: „Seht Golo, Ritter Tristan zieht erst fort. Ein Ruf aus diesem Fenster — er vernimmt und eilt herbei! — Ich rufe nicht — nun geht!“ Seine Ritterehre war hiermit auf die Probe gestellt. Golo empfindet es, und außer sich knirscht er: „Wer jetzt noch bleibt, der muß ein Schurke sein. Ich (er nimmt sein Schwert und steckt es ein) bin ein Schurk'. — Nun hab' ich Schurkenrecht! Denn auch ein Schurk' hat Recht —, er kann nicht mehr zurück, drum muß er vorwärts!“ (III, 10.) Dies ist das Sophisma, das den Untergang dieses Helden bedingt. Eine Schuld giebt ihm das Recht zu einer anderen noch größeren, um seine erste zu rechtfertigen. Das erste Vergehen, das er fast unwillkürlich gegen die Frau seines Wohlthäters verübte, giebt ihm nach seiner Theorie das Recht, Genoveva zu versuchen, damit der erste Schritt nicht vergebens gethan sei. Die Erniedrigung, die er selbst damit seinem Rittertum angethan hat, treibt ihn dazu, jede menschliche Rechtschaffenheit mit Füßen zu treten und seine Schuld bis aufs äußerste zu steigern, treibt ihn zu einer Raffiniertheit in Verrat und Lüge, zu der ein gewöhnlicher Verbrecher überhaupt nicht gelangen kann. Doch der Abscheu, den er in der Zeit, die zwischen seinen Verbrechen liegt, gegen sich selbst empfindet, ist so tief und wird so grausenerregend von ihm beschrieben, daß sein Schmerz auch uns erfüllt, daß wir Mitleid mit ihm empfinden. Allein die Leidenschaft läßt ihn vor keinem der stets ungeheurer werdenden Vergehen erschrecken — er sündigt vielmehr von neuem, sobald sich ihm die Gelegenheit dazu bietet. Zuletzt, im vierten Akte, ist der Cynismus vielleicht übertrieben, mit welchem er dem Siegfried seine gegen die arme Frau erdachte Lüge erzählt. Golo fällt zwar dem erschrockenen Gatten zu Füßen, indem er zweimal ausruft: „Ich log!“ Aber dieses Wort genügt nicht, um ihn zu rechtfertigen, wie es für den Grafen nicht genügt, ihn den schrecklichen Betrug erkennen zu lassen, mit dem er umgarnt ist.

Golo vollbringt das letzte Verbrechen; er giebt den Befehl zur Ermordung der Genoveva und des Kindes, den er in allen Einzelheiten auf die größte Gewißheit des Erfolges vorbereitet. Aber er faßt im letzten Augenblick den Entschluß, sie zu retten. Doch der Versuch scheitert an ihrem Edelmut. Allein die beiden Knechte, denen er den grausamen Auftrag gegeben hat, können sie nicht bis zur bestimmten Stelle bringen, und infolge einer vom Dichter sehr gut erdachten Verwickelung von Umständen unterlassen sie die Schreckensthat. Einer von ihnen wird von einem Tollen getötet, den anderen, der die falsche Kunde bringt, daß der

Befehl ausgeführt sei, ersticht Golo in seiner Entrüstung darüber, daß jener ihm ins Gesicht sagte: Genoveva sei unschuldig. So bleibt niemand, der sagen könnte, daß die Gräfin noch lebt. Golo ist vernichtet, er will sich nicht mehr verteidigen, er leugnet seine Schuld nicht, und dem Kaspar, einem treuen Diener des Grafen, der ihm gegenüber einen ihn erschreckenden Verdacht ausspricht, antwortet er apathisch (auf Siegfried deutend): „Ich sag' es ihm!" Und als der Diener ihn bittet, den Herrn mit der nun überflüssigen Kunde zu verschonen, überflüssig, weil es zur Hilfe zu spät sei, verspricht er es unter der Bedingung, daß Kaspar schwöre, an ihm ein schreckliches Urteil zu vollziehen, das er selbst über sich aussprechen werde. Indessen beginnt er selbst schon damit, sich die Augen auszustechen, da diese daran schuld seien, daß „er viel zu viel auf sie und viel zu wenig auf den Herrn geschaut" habe. Kaspar tötet ihn, ohne die weiteren Einzelheiten des Urteils abzuwarten.

Die Strafe, die Golo selbst über sich verhängt, ist auch charakteristisch für die eigentümliche Art seiner Liebe. Es ist eine zwar sinnliche Liebe, aber dennoch die Liebe eines poetischen Gemütes, einer Künstlerseele, eine Liebe, die ihren Sitz in den Augen hat.[1]) Golo wird der Beschauung der wunderschönen Gestalt der Genoveva nicht müde, und als ob ihm das nicht genügte, wiederholt er seine Bewunderung vor dem Bilde der Angebeteten. Die Worte, in die er vor diesem Gemälde ausbricht, geben den äußersten Zustand seines erotischen Deliriums, das seine Seele erfaßt hat, mit Wahrhaftigkeit wieder. Aber es ist der Wahn eines Künstlers, eines Dichters.

„Wie Funken springt's
Mir aus dem Bild entgegen, Funken strömt
Der Boden aus, die hellen Funken zieht
Mein Aug' aus allem, was mich rings umgiebt.
Dort steht ein Stuhl — ich trat hier einmal ein,
Sie saß darauf, und er stand neben ihr,
Verwirrt und rot erhob sie sich, er sprach
Mit mir, doch war die Stimme ihm bedeckt.
Ich ging und träumte in der Nacht!"

[1]) Hebbel selbst scheint, bei seinem tyrannischen Geist, in welchem mehr als die Wollust der Ehrgeiz und der Stolz mächtig waren, in welchem der Schwerpunkt mehr nach dem Verstande als nach dem Herzen hinneigte, die größte Lust an dem intellektuellen Genuß der Anschauung der Schönheit gefunden zu haben. Auch Holofernes sagt, als er zum erstenmal Judith sieht: „Ist's einem nicht, so lange man sie ansieht, als ob man ein köstlich Bad nähme — man wird das, was man sieht." (IV.)

Es sind nicht leere Worte, es sind die Züge jenes Bildes, die ihm dies entgegensprechen, die Züge jener milden, reinen Seele, die er mit dem Feuer seiner Liebe entzünden möchte.[1]) Und als sie ihm, von Schmerz entstellt, in dem Turme, mager und blaß wie ein Gespenst, wie ein Schatten ihrer selbst erscheint, als ihr Körper ihn nicht mehr zu dem heißen Wunsche sie zu besitzen hinreißen kann, redet zu ihm die stumme, aber für ihn beredte Sprache der Tugend, die Sprache alles dessen, was in der Welt erhaben ist, und weckt ihn zur Selbstverdammung, zur Verzweiflung. Diese zugleich sinnliche und ästhetische Leidenschaft war ein Zug Hebbels und ist hier ein Beweis für die edle Seele des Helden. Wie wahr sind die Worte des Grafen, der den Jüngling bemitleidet, obgleich er seine Verbrechen noch nicht kennt (V, 9):

„Du Armer dauerst mich; du warst ein Kind,
Als ich von hinnen zog. Was bist du jetzt?
Du bist wie jener, der zum Festmahl ging,
Und den man unterwegs ergriff und zwang,
Scharfrichterdienst zu thun. Nun war sein Kleid
Mit Blut besprengt, als bleiche Schreckgestalt
Trat er ins Haus der Freude ein und sah,
Selbst ein Gespenst, ringsum Gespenster nur!"

Wie man sieht, entwickelt sich das ganze Drama aus dem Charakter Golos. Genoveva bleibt, wie es der Dichter beabsichtigte, im Hintergrunde. Ihre passive Tugend eignet sich nicht zur dramatischen Entwicklung, daher muß ihre Rolle beschränkt sein. Wir lernen sie mehr aus den Worten Golos als aus ihren eigenen kennen. Hebbel selbst hatte in dem Entwurfe geschrieben, den er zwei Jahre vor der Ausführung des Dramas in München angefertigt hatte, sie sollte dastehn wie der sanfte Mond hinter dahinstürmenden Wolken.

So jedoch, wie sie in ihrer Milde, in ihrer Würde erscheint, in der sie es verschmäht, vor den Bedienten wegen des ihr zur Last gelegten Verbrechens des Ehebruchs sich zu rechtfertigen, ist Genoveva eine Figur, welche die Sympathie des Volkes besitzt; aber sie ist auch künstlerisch geartet und daher des Beifalls des gelehrten Publikums würdig. Sie bildet den Gegensatz zu dem heißen Ungestüm Golos, und man begreift, daß sie vielleicht deshalb von ihm so sehr begehrt wird. Ihre Tugend besteht in einem Dulden, dem jede Energie und

[1]) Er umarmt sie und ruft aus:

„Wohl nun hab' ich dich,
Nun halt' ich dich, in Flammen tauch' ich dich!" (III, 10.)

Initiative fehlt; es ist eine echt weibliche Tugend und bedeutet auf dem ethischen Gebiete, was auf dem ästhetischen die weiche Schönheit, der blendend weiße Teint, die durchsichtige Haut und die blauen Adern der zarten Blondine sind. Hebbel sagte, daß sie ein Charakter sei, den der Scheiterhaufen nicht verzehre, sondern verkläre.

Es ist jedoch klar, daß dieser Charakter, der nur durch die Schönheit wirkt, der nur mit einem passiven Widerstand auf seine Umwelt reagiert, zu einem dramatischen Konflikte nicht Anlaß geben konnte. Und es scheint fast unmöglich, daß der Dichter der „Judith", die dramatisch so wirksam, so fest und streng in der Form ist, sich dazu hinreißen lassen konnte, dieses Drama fast nur aus überaus langen Monologen aufzubauen, die Personen grundlos auftreten und abgehen, den Golo lange Selbstgespräche halten zu lassen, dies in Gegenwart der Genoveva, die aber nichts anderes zu thun hat, als ihn nicht anzuhören. — Es ist fast unglaublich, daß es Hebbel ferner zu stande bringen konnte, dies Drama mit Episoden, mit breiten Nebenscenen, wie die in der Küche der Hexe Margareta, anzufüllen.

Wir finden zwar hier und da eine treffende und wirkungsvolle Situation, wie die schon erwähnte, in der Genoveva den eben aus dem Schlosse gegangenen Ritter Tristan zurückzurufen droht; wie im Anfang der Abschied Siegfrieds von der Genoveva, belebt durch die Gegenwart Golos, der mit einer Art eifersüchtiger Inbrunst der besorgten Zärtlichkeit der Gatten folgt; wie ferner die Scene in der Küche der Hexe, als Golo in den Ausruf: „Ich log!" ausbricht; wie endlich die so echte Trauer des Grafen, der an Golos Geständnis nicht glaubt, weil er annimmt, daß der junge Mann ihm den Schmerz über die Untreue der Gattin ersparen will. Aber das sind Augenblicke, die sich in der undramatischen Komposition des Ganzen verlieren, was übrigens dem Dichter selbst auch nicht entging.[1])

Aber welchen hochpoetischen Wert besitzt diese Dichtung! Wie viele Stellen sind, in denen die echteste Leidenschaft mit den phantasievollsten Worten der Poesie, in einer geschmeidigen und klangvollen Sprache gegeben ist. So ist z. B. die lange und undramatische Scene der Weihe des Schwertes (II, 7) von einer außerordentlichen poetischen Schönheit. Das ist echte Poesie, und ein funkelndes Gewand umgiebt mit natürlicher Anmut den klaren und poesievollen

[1]) „Doch es wird wohl kein Drama fürs Theater", schrieb er am 13. Septbr. 1840 in sein Tagebuch (I, 224), und am 31. Mai 1841: „O Genoveva, du machst mir viel Kummer! Lieben darf ich dich nicht, und vernichten darf ich dich auch nicht!" (I, 243.)

Gedanken dieser Scene. — Alles ist empfunden, ist aus dem Herzen des Dichters herausgeschrieben.[1])

Wie der Dichter für die Zeit seines Dramas „die poetische" bestimmt hat, so kann man sagen, daß auch die Poesie dieses Dramas Kraft und Verdienst ist. Es ist ein Stück, das immer gelesen, aber auf der Bühne keine Wirkung haben wird. Auch der später in Wien (1854) erfolgte Beifall, nachdem der Dichter seine Genoveva in eine geschmacklose „Magellone" umgearbeitet hatte, überzeugt uns nicht von dem Gegenteil. Hier fehlt die Wirbelsäule des Dramas — eine Handlung, ein Konflikt.[2]) Hebbel hatte das Werk für die Wiener Aufführung umgearbeitet, weil man eine Heilige auf der Bühne nicht dulden wollte. Doch durch die Umarbeitung wurde das Werk bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Mehr als die „Judith" ist es ein Jugenddrama. Es scheint, daß der Dichter, sicher dadurch, daß er in der Judith der Form mächtig geworden, sich nun hinreißen ließ, zu schreiben, was ihm das Herz und die Phantasie diktierten, ohne sich um das Drama als solches zu kümmern.

Golo erkennt in einem seiner Monologe, daß alles eitel sei, außer der Liebe. — Das klingt wie ein Motto des Werkes, in welchem die Liebe nicht beschrieben, nicht analysiert ist, sondern wie ein wildes verzehrendes Feuer den armen Befallenen überwältigt, so daß er seiner Amme, die einwirft: „Unhold, die Höll' ist heiß!" mit einer Art von Fatalismus lakonisch antworten kann: „Wie Liebesglut!" Das Liebespoem, das den Golo zum Hauptheldeu und zum Opfer hat, endet mit dessen Tod. Aber der Titel des Dramas ist „Genoveva". Daher müssen wir noch erfahren, was aus der Heiligen und ihrem

---

[1]) Wenn Hebbel erkannte, als er (13. Septbr. 1840) die „Genoveva" eben angefangen hatte, daß dies Stück wohl kein Drama für das Theater werden könnte, schreibt er acht Tage später in sein Tagebuch (I, 225): „Thränen des Dankes, nimm sie, Ewiger! Aus allen Tiefen meiner Seele steigt Genoveva empor!" Und wieder acht Tage später: „Der einzige Wunsch meiner Jugend, derjenige, in dem ich nur lebte, war, daß ich ein Dichter werden möchte. Ich bin einer geworden, und jetzt erst erkenn' ich, was das heißt." Und in einem Briefe an Ludolf Wienbarg, den größten Ästhetiker der Jungdeutschen, dem er zwei Jahre später (22. Novbr. 1842) schrieb, bestätigt er die Subjektivität dieses Dramas: „Das Stück ist aus sehr trüben und düsteren Gemütsstimmungen hervorgegangen, es ist eher ein aufgebrochenes Geschwür, als ein objektives Werk!" (Tagebücher I, 296).

[2]) „‚Judith' und ‚Genoveva' sind, wie ich jetzt klar erkenne, nur noch Kraft- und Talentproben, keine Werke," ist das strenge Urteil des Dichters selbst (30. Januar 1842, Tagebücher I, 304).

Sohne, dem kleinen Schmerzenreich, geworden ist. In dem Volksbuche ist dies der interessanteste Teil, der gewiß bei allen, die ihn lesen, die größte Rührung hervorrief. So, wie das arme Weib sich retten konnte in dem großen wilden Wald, wie ihm die gute Hirschkuh diente, und wie es die sieben Jahre mit seinem Kinde zubrachte, und zuletzt das Zusammentreffen mit dem Gatten und die endgültige Versöhnung. Aber auch darin ist kein dramatisches Moment, es ist nur die Thatsache der Wiedererkennung darin, und Hebbel hatte recht, sein Nachspiel auf diese Wiedererkennung zu beschränken. Einige Kritiker haben behauptet, daß das Drama mit dem Tode Golos zu Ende, und das Nachspiel überflüssig sei. Es ist wahr, daß es mit dem vorhergehenden Poem der Liebe Golos nichts zu thun hat, aber wir erwarten dieses Nachspiel. Der Leser hat das Recht, eine Nachricht über das weitere Schicksal der armen, so grausam verleumdeten, so hart geprüften Gattin zu fordern. Das Werk, soweit es sich mit der Genoveva beschäftigt, war mit dem fünften Akte nicht zu Ende; Genoveva bedurfte, wie der Dichter selbst bemerkte, einer letzten Rechtfertigung; der Makel, der an ihrem Namen haftete, mußte beseitigt werden. Und dazu dienen eben jene wenigen Scenen, und der Dichter that gut daran, sie knapp zu fassen. Auch der ritterliche, männliche, etwas traditionelle und typische Charakter Siegfrieds findet seine vollkommene Entwickelung in dem herben Schmerze, der ihn bei dem Anblick der teuren Gattin befällt.

Dem spekulativen Geist Hebbels scheint die Welle der Leidenschaft, aus der heraus er sein Drama schrieb, nicht genügt zu haben; er wollte sein Werk vertiefen und ihm durch einen philosophischen Gedanken einen größeren Wert geben. Wie er der „Judith" den Sieg des Monotheismus über den Polytheismus als Hintergrund gab, so wollte er der „Genoveva" philosophischen Gehalt verleihen durch „die christliche Idee der Sühnung und Genugthuung durch Heilige". Während jedoch in dem biblischen Stoff der Judith diese philosophische Idee hier und da großartig und natürlich durchbricht und dem Werke etwas Imposantes giebt, ist in der volkstümlichen Sage der Genoveva dieser philosophische Gedanke etwas Fremdes und nicht so mit der Handlung verwachsen, daß er wie selbstverständlich daraus hervorspringt. Niemand vermutet diese Idee darin, und das Drama könnte auch ohne sie bestehen. Diese Mystik ist etwas Angehängtes, das dem Werke nicht organisch ist. Erst im vierten Akte tritt sie uns in den Worten des Geistes Dragos entgegen, welcher der Hexe erscheint, um ihr anzukündigen:

„Die Zeit ist um, wo der befleckte Ball
Der Erde neu entsündigt werden muß,
Wenn nicht der Donner aus der Hand des Herrn,
Die schon sich hob, zermalmend fallen soll.
Er that im Anbeginn den Gnadenschwur,
Daß er das arme menschliche Geschlecht
Nie tilgen will, wenn alle tausend Jahr
Auch nur ein einziger vor ihm besteht.
Auf Genoveva schaut sein Auge jetzt
Herab und sieht die andern alle nicht;
In sieben langen, langen Jahren wird
Sie dulden, was ein Mensch nur dulden kann!"

Die seltsame Idee, daß die Schmerzen der milden Genoveva die Welt reinigen sollen, erklärt uns, weshalb der Dichter die finsteren und grausamen Scenen so breit ausgeführt hat, wie auch die, in welcher ein armer alter Jude ins Schloß geschleppt, ohne Ursache erschlagen wird und im Sterben einen schrecklichen Fluch ausstößt. Sie erklärt uns, warum dem bösen Charakter der Hexe Margarete so viel Raum gegeben ist, an dem gezeigt werden sollte, wie die Welt mit allerlei Schuld beladen sei. Aber das alles ist wie der gemachte Hintergrund, den der Photograph seinem Bilde giebt.

Der sagenhafte Apparat mit der Hexe, mit der Geistererscheinung, mit dem Zauberspiegel häuft Situationen an, die dem Werke nicht zum Vorteil gereichen. Es ist eine Konzession an den Stoff und an den romantischen Geschmack, der höchstens uns erklären kann, wie Siegfried auch durch die Zauberkünste dazu bewegt wird, die Verleumdung seiner Gattin für wahr zu halten, obgleich er sie als rein und tugendhaft kennt. So wird auch das Hassenswerte und raffiniert Schlechte, das in dem Verrat an der Genoveva enthalten ist, von der Hexe erdacht und dem Golo eingegeben, damit dessen Charakter das Verabscheuungswürdige verliere, das durch die Handlung zwar bedingt ist, ihn aber als zu niederträchtig gestempelt hätte, wenn es in ihm selbst seinen Ursprung gehabt hätte.

Auch dieses Drama hat viele Nebenpersonen, die, obgleich sie in nicht so scharf und lebendig gestalteten Gruppenscenen hervortreten wie die der „Judith", doch mit psychologischer Feinheit individualisiert und charakterisiert sind. So ist der tolle Klaus z. B. eine geniale Schöpfung, die dem taubstummen Daniel der Judith gleichgestellt werden kann. Mit seinen weißen und rosigen Wangen, wie die eines Kindes, macht er einen tiefen Eindruck auf uns. Der Dichter läßt ihn mit einer gewissen gutmütigen Ironie zu einem Werkzeuge

der Gerechtigkeit, der Vorsehung werden und ihn die Ermordung der Genoveva verhindern.

Blicken wir zurück über das Stück, so müssen wir gestehen, daß die „Genoveva", als Drama betrachtet, wohl einen Rückschritt bedeutet: aber niemand wird sich dem Zauber der Poesie, die so reich und echt aus den Versen hervorquillt, niemand sich des Eindruckes der bestrickenden Wahrheit entziehen können, mit welcher die Leidenschaft Golos dargestellt ist.[1])

[1]) Auch der bedeutendste der Romantiker, Ludwig Tieck, hatte eine „Genoveva" geschrieben, und noch früher der Kunstgenosse des jungen Goethe, Johann Friedrich Müller, der in der Litteraturgeschichte, seines Berufes wegen, unter dem Namen Maler Müller bekannt ist. Nachdem Hebbel des letzteren Genoveva gelesen hatte, schrieb er in sein Tagebuch (2. Februar 39; I, 141): „Seine Genoveva ist ein Nichts" ... „sie enthält nur einen einzigen schönen Zug" — nämlich die Frage des kleinen Schmerzenreich, der seinen Vater in Thränen knieen sieht. Sie lautet: „Der Mann ist so traurig wie meine Mutter, sollte es wohl mein Vater sein?" — Gleich entschloß Hebbel sich zu seinem eigenen Drama mit der Überzeugung, daß die dramatische Bedeutung dieses Stoffes nur in dem Charakter des Golo liegen könne. Aber erst 18 Monate später begann er seine „Genoveva" zu schreiben, also 1840, und dies am 13. September: „weil ich die Tieck'sche las, mit der ich nicht zufrieden bin" (I, 249); oder, wie er sich drei Monate später noch kräftiger ausdrückt: „durch Indignation über Tiecks Drama gleichen Namens" (I, 231). Vollendet wurde diese Dichtung 1841; sie erschien 1843 zum erstenmal im Druck. Das Nachspiel schrieb Hebbel erst 1851 und ließ es 1852 in Kühnes „Europa" abdrucken.

Maria Magdalena.

Dieses bürgerliche Trauerspiel wurde zum größten Teil in Paris geschrieben, wohin sich Hebbel 1843 mit einem ihm vom König Christian VIII. gestifteten Reisestipendium begeben hatte. 1843, am 4. Dezember, wurde das Werk beendet. 1844 erschien es im Buchhandel, und 1846 wurde es zum erstenmal in Leipzig mit glänzendem Erfolge aufgeführt. In einer ganz entgegengesetzten Welt, in der geschäftigen Hast einer Weltstadt, in deren vielseitigem, künstlerischem und litterarischem Leben tauchten in seinem Geiste mit größter Klarheit die Bilder seiner frühesten Jugend auf, die er in deutschen Kleinstädten verbracht hatte, wo die Lebensweise eine engherzige, eine streng monotone ist. Es war ein Leben, das in seiner Regelmäßigkeit der Gewohnheiten und der Sitten, wenn durch das rosige Licht der Poesie erschaut, zur Darstellung jener Idyllen sich eignen konnte, wie sie uns Voß, Claudius und andere hinterlassen haben. Dies aber nicht für Hebbel, der während der besten Jahre seiner Jugend in tiefster Bedrängnis lebte, der das ganze Elend lebhaft empfand, so daß er später ausrufen konnte, seine Jugend sei eine Hölle gewesen, und daß er mit Bitterkeit sich fragen konnte: „Wer tilgt aus meiner Seele alle die Risse und Blutspuren wieder weg, die sie nun schon seit zwanzig Jahren entstellen?“ (Tagebücher II, 15.) Für diesen Hebbel konnte das Leben der kleinen Leute kein lachendes Idyll werden; er fühlte und sah es vielmehr in seiner ganzen bedrückenden Enge, in seiner trüben Atmosphäre, und die Darstellung, die er ihm gab, war durchaus realistisch und milderte die dunklen und rauhen Züge nicht.

Schon seit seinem Aufenthalt in München (Herbst 1836 bis Ostern 1839) hatte Hebbel die Idee zu diesem Werke gefaßt, die ihm

von der Wirklichkeit, wie er sie im Leben schaute, eingegeben wurde. Er wohnte in jener Stadt bei einem Tischler Anton Schwarz, dessen Sohn während Hebbels Aufenthalt plötzlich in Haft genommen wurde. Unser Dichter wurde an diese Familie gefesselt durch des Tischlers Tochter Beppi (Josephine), die ihm in ihrer offenen, aufrichtigen, obgleich etwas leichtfertigen Natur gefiel. Sie war katholisch und phantastisch, aber gläubig, und der Dichter fand daran Gefallen, sich die ihm geheimnisvoll und poetisch erscheinenden Gebräuche ihrer Religion, die Träume und die eigenen Abenteuer von ihr, der vom Schicksal schon Heimgesuchten, erzählen zu lassen. Das Verhältnis Hebbels zu diesem Mädchen, dessen Ruf zwar nicht der beste war, das aber ein gutes Herz hatte, war ein intimes.[1])

Trotzdem entnahm Hebbel für sein Drama sehr wenig dem Charakter dieses Mädchens, dem trotz der Güte jedenfalls die Vornehmheit des Empfindens fehlte, und für das er auch nur eine vorübergehende Neigung hatte. Er sah sie gern, wie er sich freute, wenn die Sonne in sein Zimmer schien, die er aber auch entbehren konnte, wenn sie nicht da war. Im Charakter der Heldin der „Maria Magdalena" ist ein Zug der unerschöpflichen Güte, der Sanftmut, sowie auch des Selbstaufopferungsvermögens der Elise Lensing zu erkennen. Dies steht aber im Hintergrunde, denn obwohl die Personen dieses Dramas aus dem wirklichen Leben gesehen sind, so wuchsen sie doch aus der Betrachtung des Dichters heraus. Aber sie sind nicht subjektiv wie seine früheren Dramen; man trifft nicht, wie Hebbel selbst bemerkt, das Beben der eigenen Leidenschaft des Dichters, sie sind vielmehr objektiv gehalten und fein psychologisch durchgeführt.

Der Verstand hat das Entstehen dieses Werkes überwacht und die Phantasie wie auch die Spekulation im Zaume gehalten.[2]) So ist es ein Drama von fester Struktur, von bewundernswerter Harmonie und Stileinheit geworden. Alles eilt, ohne Abschweifungen,

---

[1]) Ein Zug charakterisiert sie: Nachdem sie sich einmal wegen seiner Neigung zur Gewaltthätigkeit mit ihm gezankt hatte, kam sie wieder zu ihm und sagte, sie habe an all die zerrissenen Strümpfe gedacht, die zu stopfen seien, und wolle deshalb Frieden machen.

[2]) „Es kam darauf an, durch das einfache Lebensbild selbst zu wirken und alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion zu vermeiden, da sie mit den dargestellten Charakteren sich nicht vertragen." (II, 40.) Und weiter unten: „Bei Dramen wie ‚Judith' und ‚Genoveva' zog ich gewissermaßen auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses, bei diesem letzten ist es anders, der Gehalt kann nur im ganzen, nur in der vollendeten Geschlossenheit der Form gesucht werden."

dem Ende zu. Jede Scene, jedes Gespräch hat einen Zweck, und die verschiedenen Teile der Handlung sind dadurch so ineinander verkettet, daß sie einander vorbereiten.[1]) Wenige Theaterstücke wurden wie dieses aus einem Gusse konzipiert und ausgeführt, besonders nicht in der so mißkreditierten Gattung des bürgerlichen Trauerspiels, in dem eine große Menge von Thränen vergießen zu lassen man für nötig hielt. Weder Diderot noch seine Nachfolger haben es verstanden, einen wahren und ergreifenden tragischen Sinn zum Ausdruck zu bringen. Unser Drama kann nur mit Lessings „Emilia Galotti" verglichen werden, in der ja auch ein wahrer tragischer Gedanke zum Ausdruck gekommen ist, wenn man diese Tragödie, welche die Thaten des Fürsten Gonzaga geißelt, eine bürgerliche nennen darf. Die „Maria Magdalena" dagegen ist ein ganz modernes Drama, in dem nicht nur die Lokalfarbe, sondern auch sozusagen die Lokalstimmung mit außerordentlicher Wahrheit wiedergegeben ist. Es ist die Geschichte eines Mädchens, das, während es einen jungen Mann liebt und sich von diesem vergessen glaubt, sich mit einem andern verspricht, sich diesem hingiebt und dann, von letzterem verlassen, sich in einen Brunnen stürzt, um sich und die Ihrigen der ihr drohenden Schande zu überheben. Diese einfache Fabel ist zu einem Meisterwerke der dramatischen Kunst herausgearbeitet. In dem Milieu des kleinen Bürgertums, von dem Elend des Lebens bedrückt, entwickeln sich die Charaktere, die in ihrer Individualisierung zu den psychologisch tiefsten gehören, die ein Dichter je erdacht hat.

Die Seele des Ganzen ist der Tischlermeister Anton in seinem streng bürgerlichen Anstrich. Ein barscher Biedermann, den die Härte des Lebens zu einem verschlossenen Charakter gemacht hat, und der, wie ein Kerberos, die Ehre der Familie hütet. Er trägt das Leben als eine Last. In dem Herzen dieser dornigen Natur[2]) aber schlummert eine Großmut, ein Zartgefühl, die dann und wann

---

[1]) Die Architektur dieses Dramas verglich Friedrich von Uechtritz, ein dramatischer Dichter und Freund Hebbels, „den eingeübten Formen des borgheſischen Fechters, welche, allen unnützen Fettes entkleidet, die gestählten Sehnen einer edlen Menschennatur in gefälliger Rundung zeigen." (Kuh II, 100.)

[2]) Er selbst erzählt, wie er allmählich stachelig wie ein Igel geworden sei: „Erst waren all die Stacheln bei mir nach innen gerichtet, da kniffen und drückten sie alle zu ihrem Spaß auf meiner nachgiebigen, glatten Haut herum und freuten sich, wenn ich zusammenfuhr, weil die Spitzen mir in Herz und Eingeweide drangen. Aber das Ding gefiel mir nicht, ich kehrte meine Haut um, nun fuhren ihnen die Borsten in die Finger, und ich hatte Frieden." (I, 5).

in den Reden mit seiner Frau erwachen, noch mehr aber uns in der Erzählung entgegentreten von der Verwendung von tausend Thalern, welche die Mitgift der Tochter hätten sein sollen. Die Schwierigkeiten seines bitteren Kampfes ums Dasein machten seinen Charakter zäh wie Leder. Er ist in sich gekehrt und betrachtet seine Umwelt als ein feindliches Lager, von dem er nur Fallen und Nachstellungen erwartet. Dieser Pessimist, der bei seinem Ringen knorrig wie eine von den Winden umtoste, aber in ihrer Urwüchsigkeit trotzende Eiche dasteht, treibt mit der Ehre eine Art Abgötterei[1]), man versteht darum das Zusammenbrechen seiner Kräfte, die finstere Misanthropie, die ihn packt, als sein Sohn unter der Beschuldigung, einen Schmuck gestohlen zu haben, in das Gefängnis geworfen wird. Neben dem in der Strenge so unerschütterlichen Vater, in dem monotonen und engen Kreise eines armen Hauses und eines einseitigen Lebens entwickelt sich der Charakter der Klara, eines einfachen Mädchens, das eine gute Seele besitzt. Die Umstände, aus denen des Vaters stacheliger Hochmut erwuchs, ließen in ihr eine stolze Zurückhaltung heranreifen. Die langgeübte Gewohnheit, den eigenen Willen zu unterdrücken und sich zu versagen, was ihrem Geschmacke entsprochen hatte, wird in ihr sozusagen zu einem Instinkt, der sie dazu treibt, die natürlichsten und berechtigtsten Gefühle zu verleugnen. Sie ist eine Sklavin der Pflicht aus Gewohnheit — aus Nachgiebigkeit, nicht wie ihr Vater aus eigener Wahl. Sie neigt zum Katholizismus, wie ihr Vater (nach der treffenden Bemerkung Kuhs) ein strenger Vertreter des Protestantismus ist. Die Augen gen Himmel gerichtet sagt sie zu ihrem Gotte: „Ich wollt', ich hätt' einen Glauben wie die Katholischen, daß ich dir etwas schenken dürfte!" (I, 3.) Sie hat eine feinbesaitete Seele. Einige ihrer Monologe sind voller poetischer Schönheiten, die aber aus ihr selbst hervorquellen, nicht, wie es oft in Dramen der Fall ist, aus der sprachlichen Gewandtheit des Dichters. Es sind ihre vornehmen Eigenschaften, der Widerstand gegen das eigene Gefühl, an denen sie zu Grunde geht, wie andere an der Nachgiebigkeit gegen sich selbst verderben.

Klara liebt den Gespielen ihrer Kindheit, der, nachdem er die Universität bezogen hat, ihr keine Nachrichten mehr von sich giebt. In ihrer mit Stolz gepaarten Bescheidenheit glaubt sie sich von dem Jüngling verschmäht. Sie folgt daher dem Zureden ihrer Mutter,

[1]) „Legt mir auf den Nacken, was ihr wollt, nur schneidet mir nicht den Nerv durch, der mich zusammenhält." (II, 1.)

einer schlichten, guten Frau, die sie mit dem Schreiber Leonhard verheiraten will. Leonhard ist ein solider und kluger Mann, der, durch einen nach dem Schlauen und Berechnenden hin begabten Sinn, eine gute Partie zu werden verspricht. Ein Zug, den die Mütter gerne für die Gewähr des Vorwärtskommens hinnehmen, der aber oft nur eine große Minderwertigkeit der Seele deckt. Teils aus Gehorsam gegen die Mutter, teils aus Stolz dem Geliebten gegenüber, und besonders in der Meinung, das zu thun, was das klügste sei, verspricht sich Klara mit Leonhard.

Der Jugendgefährte, der nun seine Studien beendet hat, kommt zurück und erhält die Stelle eines Gemeindesekretärs. Leonhard bemerkt die Erregung, die der Zurückgekommene in dem jungen Mädchen erweckt, und von Eifersucht und Sinnlichkeit getrieben verlangt er, um sie ganz an sich zu fesseln, das letzte, was das Mädchen dem Verlobten geben kann. Klara, die gewiß widerstanden hätte, wenn ihr Herz zu diesem Schritte sie gedrängt haben würde, glaubt in einem Augenblicke verhängnisvoller Verwirrung die Stimme der Pflicht zu erkennen, jene Stimme, der unbedingt zu folgen sie gewohnt ist, und die sie jetzt zwingt, der Bitte ihres Verlobten zu willfahren. Und gerade um ihr Herz zu überwinden, in welchem die frühere Neigung noch lebt, um eine unüberschreitbare Schranke zwischen ihr Herz und ihre Pflicht zu setzen, giebt sie sich kalt dem Leonhard hin, wie wenn sie einem absoluten Befehle der Notwendigkeit, einem kategorischen Imperativ gehorchte. Dieser Schritt, dessen Bedeutung so tragisch für die Heldin des Dramas wird, wurde zur Zeit des Dichters und auch später heftig getadelt. Man fand ihn für diese Figur nicht gerechtfertigt und derart anstößig, daß er sie für die Bühne unmöglich mache. Auch Bulthaupt erachtet ihn als diesem Charakter widersprechend und unorganisch. Uns dagegen scheint er zwar nicht lobenswert, aber als ein Sophisma dieser für die Erfüllung ihrer Pflicht so ängstlich besorgten und an Selbstüberwindung gewöhnten Seele durchaus erklärlich.[1]) Ideal gedacht könnte ja ohne Zweifel das Mädchen diesen Fehltritt bei den gegebenen Umständen nicht begehen, es

[1]) In einem Briefe vom 23. Januar 1844 an die Schauspielerin Crelinger (Tagebuch II, 68) sagt Hebbel: „Gretchen im Faust ist auch eine schwangere Heldin, und dies Gretchen gehört nicht bloß zu den höchsten und reinsten Gestalten aller Poesie, sondern es wird gespielt; eben aber auf den Zustand des Mädchens wird die ganze Katastrophe gebaut, ohne jenen fällt sie weg und mit ihr der ganze Faust."

könnte vielmehr nur aus Liebe fallen, so wie Gretchen durch Faust. Aber es ist ja gerade das Bestreben der Kunst unserer Zeit, nicht den idealen Typus der Theorie, sondern die psychologische Individualität der Person herauszuarbeiten. Das vorliegende Stück ist ein Beispiel dieser Richtung. Klara fällt durch eine Verirrung ihrer Seele, durch eine besondere Eigenschaft ihres Charakters. Gretchen ist ein Typus, Klara ist ein Individuum. Übrigens liegt Klaras Vergehen in der Vorgeschichte dieses Stückes, und das Drama beginnt erst, als die traurigen Folgen ihres Schrittes schon anfangen ins Gewicht zu fallen.

Die Handlung setzt an einem Sonntage ein. Am Tage, an dem die Frauen sich schmücken und die Männer die staubbedeckten Arbeitskleider ablegen, um nach dem Gottesdienste, die Pfeife rauchend, beim Gespräche zu sitzen, während das Mädchen seinen Bräutigam empfangen darf.

Klaras Mutter, eben von einer Krankheit genesen, die sie bis an den Grabesrand geführt hatte, geht in ihrem verschossenen Hochzeitskleide in die Kirche; Klara bleibt zu Hause, und Leonhard besucht sie. Das Mädchen, das ihn schon zwei Wochen mit Bangen, aber ohne Sehnsucht erwartete, empfängt ihn mit der gewohnten, schlecht verborgenen Kälte. Leonhard erklärt ihr, daß er die Zeit seiner absoluten Abwesenheit benützt hat, um das Kassierereramen zu bestehen; den Erfolg hat er sich durch gemeine und feige Listen gesichert. Er hat der buckeligen Nichte des Bürgermeisters den Hof gemacht, er hat seinen Mitkandidaten vor dem Examen betrunken machen lassen; er rühmt sich nun seiner Thaten mit einer triumphierenden Selbstgefälligkeit und bewundert seine Schlauheit. Klara in ihrem Ekel vor seiner Niedrigkeit ruft aus: „O mein Gott, an diesen Menschen bin ich gekettet!“ Der kluge Bräutigam wünscht jetzt über die Veranlagung der tausend Thaler unterrichtet zu werden, die, wie er hofft, Meister Anton der Tochter als Mitgift geben werde. Aber das Geld ist nicht mehr vorhanden. Der mitleidsvolle Handwerker hatte mit der Summe seinen ehemaligen Meister vor dem Selbstmorde bewahrt und ihm, als er eines natürlichen Todes gestorben war, die zerrissene Quittung in den Sarg unter das Kopfkissen gelegt — zerrissen, weil er nicht schreiben konnte, und er sonst „ehrlich bezahlt“ darunter geschrieben haben würde. Bei dieser Nachricht wird der neue Kassierer kälter und beginnt die Zeitung zu lesen; Klaras Mutter tritt ein, die der sonst mürrische Alte heiter empfängt. In jenem Hause aber (wie auch in dem Vaterhause Hebbels) sind die

heiteren Stunden selten und sie müssen, wenn sie sich einstellen, mit um so schwereren wieder gebüßt werden; denn eine Freude stellt sich nie ein, ohne daß die Angst vor zu erwartendem Unglück ihren finsteren Schatten auf die des Glückes entwöhnten Herzen würfe. So bei Klara, die, wie sie sagt, vom Fenster aus beobachten will, wer der Mutter zuerst begegne[1]): „Es soll nichts bedeuten, nein, ich meine nur", sie ruft dann aber erschrocken aus: „der Totengräber!" Es ist in der That der Totengräber, der ein Grab auf Vorrat gegraben hat, weil er, wie er Klaras Mutter sagte, am Abend betrunken sein werde und am nächsten Tage nicht zu früh aufgejagt sein möchte. Und während die zurückgekommene Mutter diesen düsteren, eigentümlichen, in die Zukunft deutenden Scherz erzählt, liest Leonhard in der Zeitung, daß im Hause des Kaufmanns Wolfram ein Schmuck gestohlen worden sei. Meister Anton, dem die sorglose Lebensweise seines Sohnes zuwider ist, und der überhaupt dazu neigt, stets das Schlechteste anzunehmen und zu glauben, daß, wenn ein Unglück bevorstehe, es gerade ihn treffen müsse, ruft aus: „Da hat mein Karl vor ein paar Tagen einen Sekretär poliert." Und gleich darauf treten die Gemeindegerichtsdiener ein, Haussuchung zu halten; die Leute im roten Rock mit blauen Aufschlägen haßt Meister Anton, weil sie den Nächsten der Freiheit berauben; darum hatte er sie im Wirtshause beleidigt, und sie sind nun erfreut, sich jetzt an ihm rächen, ihm mit Schadenfreude berichten zu können, daß sie seinen Sohn schon in das Gefängnis gebracht haben. Als die von der Krankheit noch schwache Mutter von der Schande ihres Lieblings, von dem Unglück erfährt, das ihr Haus betroffen hat, stößt sie einen Schrei: „Jesus!" aus, fällt nieder und stirbt. Die Verzweiflung des Meisters Anton über die Schande, die ihm sein Sohn angethan hat, ist größer als der Schmerz um den Tod seines Weibes, denn dieser Schmerz ist seine eigene Sache und kommt darum erst an zweiter Stelle. Diese Affekte sind alle meisterhaft dargestellt, doch scheint es uns übertrieben, wenn der Alte, der doch von dem Vergehen seiner Tochter noch nichts weiß, diese bei der Leiche ihrer Mutter schwören läßt, daß sie noch sei, wie sie sein solle. Zwar durfte es dem alten Misanthropen als sein Vorrecht erscheinen, daß er ein noch größeres Unglück zu erwarten habe, nämlich, daß zugleich mit der

[1]) Auch bei Hebbel selbst treffen wir einen Aberglauben dieser Art. Er machte die gleichen Beobachtungen, als sein Freund Rousseau starb; damals war ihm zuerst eine Dame in Trauerkleidern begegnet; als er nach München abreiste, sah er zuerst die Königin, woraus er Glück für sich deutete.

Schmach des Sohnes auch ein Vergehen der Tochter an den Tag komme. Aber es ist eine übertriebene Charakterisierung, von der wir nicht überzeugt sein können, und so hören wir denn nicht besonders bewegt die Worte der Klara: „Ich — schwöre — dir — daß — ich — dir — nie — Schande — machen — will!"

Die Nachricht, daß Karl gestohlen habe, ist Leonhard ein willkommener Grund, das Verhältnis mit Klara zu lösen, dessen er überdrüssig ist, nachdem er Aufklärung über den Verbleib der tausend Thaler erhalten hat. Eine sehr gelungene Figur ist der typische Leonhard in seiner glatten und sittenheuchelnden Schurkerei, in seiner Feigheit, die sich mit der Klugheit ziert, in seiner Geschicklichkeit, mit welcher er eine Anzahl feiger Tücken begeht, um zu seinem Ziele zu gelangen. Mit Recht sagt ihm Klara, als sie ihn auf immer verläßt: „Dir wird's wohlgehn auf Erden!" Er ist aus dem Stoffe derjenigen gemacht, die fuchsschlau sind, sich gut kleiden, schön reden und eine Position in der Welt zu erobern und zu verteidigen wissen.

Nach dem Absagebriefe Leonhards, nach dem Tode der Mutter und nach der Festnahme des Bruders erfaßt eine stumme und verzweifelte Angst die Seele des Mädchens, und wir sehen es im zweiten Akt blaß und in sich gekehrt in dem verödeten Hause, neben dem sorgenvollen Vater. Der mürrische Meister Anton giebt seinem Schmerze Ausdruck, und als echter Schwarzseher findet er eine bittere Freude an der Aufzählung all der Schicksalsschläge, die ihn schon getroffen, und wieder auf die Möglichkeit hindeutend, daß auch Klara ihm Schande machen könnte, ruft er aus: „In dem Augenblick, wo ich merke, daß man auf dich mit Fingern zeigt, werd' ich — (mit einer Handbewegung an den Hals) mich rasieren, und dann, das schwör' ich dir zu, rasier' ich den ganzen Kerl weg!" Diese Worte sind für Klara, die ihren Vater und auch ihren eigenen Zustand kennt, von einer furchtbaren Schwere. Die Heiterkeit des schönen sonnigen Tages kontrastiert in furchtbarer Weise mit ihrem unaussprechlichen Schmerze, und sie möchte sterben, sie möchte auf immer mit ihrer Schande verschwinden, um dem Vater die Schmach und den Tod zu ersparen.[1])

[1]) „O Gott, o Gott! Erbarme dich! Erbarme dich über den alten Mann! Nimm mich zu dir! Ihm ist nicht anders zu helfen! Sieh — der Sonnenschein liegt so goldig auf der Straße, daß die Kinder mit Händen nach ihm greifen, die Vögel fliegen hin und her, Blumen und Kräuter werden nicht müde in die Höhe zu wachsen! Alles lebt, alles will leben; tausend Kranke zittern in dieser

Die gleich darauf eintreffende Nachricht, daß der Bruder unschuldig sei, vermag ihre trübe Stimmung nicht zu erhellen. Sie erweckt vielmehr in ihr nur den bitteren Gedanken: „Nun bist du's allein!“ (II, 4). Aber es ist ihr, „als müsse ihr gleich etwas einfallen, das alles wieder gut macht!“ Da tritt der Sekretär ein, ihr Spielgenosse der Jugendzeit, den sie geliebt hat, und der sich beeilt, ihr die frohe Botschaft zu bringen, die sie schon kurz zuvor erhalten hat, und zugleich, um nach so langer Trennung wieder bei ihr zu sein. Diese Scene ist eine der wahrsten und gelungensten. Sie ist voller Frische, sie ist wie ein Sonnenstrahl, der die düstere Stimmung auf einen Augenblick mit seinem Goldschimmer überflutet und uns die verhängnisvolle Situation um so deutlicher erkennen läßt.[1]) Der Sekretär will die Gespielin seiner Kindheit mit „Sie“ anreden und die ceremoniellen Aufmerksamkeiten ihr gegenüber beobachten, wie sie durch die lange Trennung und das Alter eigentlich bedingt wären, aber er kann schon nach den ersten Worten in diesem Tone nicht mehr fortfahren. Mit Natürlichkeit und mit heiterer, jugendlicher Ungezwungenheit bricht die frühere Vertraulichkeit wieder durch. Das ganze Haus, die alten Möbel, die bekannten Plätze rufen in ihm tausend Erinnerungen an die Kindheit wach, die sich ihm aus dem Herzen und in zusammenhangsloser Rede auf die Zunge drängen. Er spricht immerfort, um einen Anknüpfungspunkt zu finden und Klara sagen zu können, was sein Herz bewegt. Sie ist tief erschüttert, als sie ihn plötzlich und in ihrem Unglücke wieder sieht, und hört ihn, wie geistesabwesend, wie von dem Klange seiner Worte getragen, an. Die Lebenslust, die aus seiner Sprache klingt, dringt in ihr geängstigtes Herz und steigert noch ihre Traurigkeit: „Ach, das ist so wahr, so wahr — ich könnte gleich zu weinen anfangen.“ Dann vertieft sie sich wieder in ihre Qual und sagt: „Mir ist, als wär' ich auf einmal tausend Jahr alt geworden, und nun stände die Zeit

---

Stunde vor dir, o Tod; wer dich in der beklommenen Nacht noch rief, weil er seine Schmerzen nicht mehr ertragen konnte, der findet sein Lager jetzt wieder sanft und weich! — Ich rufe dich! Verschone den, dessen Seele sich am tiefsten vor dir wegkrümmt, laß ihm so lange Frist, bis die schöne Welt wieder grau und öde wird, nimm mich für ihn! Ich will nicht schaudern, wenn du mir deine kalte Hand reichst, ich will sie mutig fassen und dir freudiger folgen, als dir noch je ein Menschenkind gefolgt ist!“

[1]) In der Darstellung des Sekretärs hatte der Dichter, wie Kuh meint, seines teuren Freundes Rousseau Bild vor Augen, der schon einige Jahre vorher gestorben war, und den er innig geliebt hatte.

über mir still, ich kann nicht zurück und auch nicht vorwärts. O, dieser festgenagelte Sonnenschein und all die Heiterkeit um mich her!" (II, 5). Erst als sie den Namen Leonhard hört, löst sich ihre seelische Erstarrung und sie ruft aus: „Ich muß zu ihm — das ist's ja, ich bin nicht mehr die Schwester eines Diebs — o Gott, was will ich denn noch? Leonhard wird und muß. — Er braucht ja bloß kein Teufel zu sein, und alles ist wie vorher. (Schaudernd.) Wie vorher."

Und dann, sich zum Sekretär wendend, sagt sie: „Nimm's nicht übel, Friedrich." Dieser versteht sie nicht, und sie wiederholt: „Zu Leonhard, wohin denn sonst? Nur den einen Weg hab' ich auf dieser Welt noch zu machen!"

Der junge Mann fragt aber: „So liebst du ihn? Dann —"

Klara bricht endlich in die Worte aus: „Lieben? — Er oder der Tod! Wundert's wen, daß ich ihn wähle? Ich thät's nicht, dächt' ich an mich allein!"

Dem Sekretär wird die Lage der Dinge noch unklarer: „Er oder der Tod? — Mädchen, so spricht die Verzweiflung oder —" die Liebe wollte er sagen. Da aber bekennt Klara, scheu in ihrer Kühnheit und kalt-aufrichtig, ihre Neigung zu ihm.[1])

Der junge Mann, dem diese Nachricht das Herz mit so jubelnder Freude erfüllt, daß er den düsteren Sinn ihrer Worte gar nicht versteht, ruft aus: „Klara, ich hab's geahnt, als ich dich draußen im Garten sah!" Darauf Klara: „Hast du? — O, der andere auch! (Dumpf, als ob sie allein wäre.) Und er trat vor mich hin! Er oder ich! — O, mein Herz, mein verfluchtes Herz! Um ihm, um mir selbst zu beweisen, daß es nicht so sei, oder um's zu ersticken, wenn's so wäre, that ich, was mich jetzt — (in Thränen ausbrechend) Gott im Himmel, ich würde mich erbarmen, wenn ich du wäre, und du ich!"

Diese Wahrheit des Schmerzes erhöht sehr den tragischen Gehalt dieses bürgerlichen Trauerspiels. — Friedrich, der die Situation noch nicht erkannt hat, bittet sie mit der Zärtlichkeit und mit dem Ernste seiner rechtschaffenen Seele, daß sie sein Weib werden möge. Die tragische Ironie, von der Klara sich verhöhnt sieht, läßt das

[1]) „Mach' mich nicht rasend! Nenne das Wort nicht mehr! Dich! dich lieb' ich! Da! — Da! Ich ruf's dir zu, als ob ich schon jenseits des Grabes wandelte, wo niemand mehr wird, wo sie alle nackt und frierend aneinander vorbeischleichen, weil Gottes furchtbar heilige Nähe in jemandem den Gedanken an die andern bis auf die Wurzel weggezehrt hat!" (II, 5.)

Mädchen in ein fast wahnsinniges Lachen ausbrechen. Das Glück bietet sich ihr an, nachdem sie an die Schande, an das Unglück gefesselt ist. „O, mein Wort — da!“ und sie wirft ihm Leonhards Briefe hin. Trotz seiner Entrüstung über die Feigheit des letzteren triumphiert jetzt Friedrich, da er nunmehr bei seinem Ziele angelangt zu sein glaubt, und er will Klara umarmen! Diese, von ihrer Erschütterung überwältigt, wirft sich in seine Arme: „Nur daß ich nicht umfalle, — aber keinen Kuß.“ — „Mädchen, du liebst ihn nicht, du hast dein Wort zurück.“ Darauf Klara dumpf, sich wieder aufrichtend: „Und ich muß doch zu ihm, ich muß mich auf Knieen vor ihm niederwerfen und stammeln: Sieh die weißen Haare meines Vaters an, nimm mich!“ — „Unglückliche, versteh' ich dich?“ — „Ja!“ —

„Darüber kann kein Mann weg!“ ergänzt Friedrich. Aber es erfaßt ihn ein großes Mitleid mit dem armen verratenen Mädchen; er preßt sie wild an sich und fährt fort: „. . . oder man müßte den Hund, der's weiß, aus der Welt wegschießen“, und geht davon voll Zorn, voll ungestümen Rachedurstes.

Im dritten und letzten Akte begegnen wir wieder dem schurkenhaften Kassierer. Er sitzt in der Ausübung seines Amtes am Tische und registriert die Rechnungen. Er ist stolz und selbstzufrieden, denn er hat schon den „sechsten Bogen nach Tisch“ geschrieben. Es könnte kommen wer wollte, selbst der König, er würde aufstehen, aber nicht in Verlegenheit geraten. Er hat zwar eine leise Furcht vor Meister Anton, aber er ist sicher, daß er auch mit ihm fertig werden würde, denn alles gelingt ihm. In der Zwischenzeit hat er sich mit der buckeligen Nichte des Bürgermeisters verlobt, um, wenn „die Sache mit dem kleinen Buckel nur recht fest gemacht“ sei, unter dem Schutze des Bürgermeisters allen Stürmen trotzen zu können. Mitten in diesen Kalkulationen, in diesen rosigen Hoffnungen, überrascht ihn Klara mit ihrem Besuche. Anfangs stellt er sich so an, als ob er nicht verstehe, was sie will; dann versucht er es, dem Mädchen väterlich zuzureden, daß sie sich füge, und meint, daß Meister Anton die Sache mit seinem Tode nicht so ernst nehmen werde, daß ähnliche Fälle ja schon so oft vorgekommen seien, und daß Anton selbst an allem schuld sei, denn wenn ein Vater die Mitgift seiner Tochter wegschenke, so brauche er sich nicht zu wundern, wenn sie sitzen bleibe. Klara hört diese Worte verstört und wie geistesabwesend an; die Gewißheit, daß er ihr Opfer — sie will ihn nach der Heirat wieder verlassen — nicht annehmen wird, vermag sie von der Notwendigkeit, über die sie sich schon auf dem

Wege zu Leonhard klar geworden war[1]), nur noch fester zu überzeugen. Indessen hat Leonhard ihr seine Verlobung mitgeteilt — ein Schritt, zu dem er sich berechtigt glaubte, weil sie seinen Brief, in dem er sich für frei erklärte, nicht beantwortet habe, und den er schon vor acht Tagen ihr geschickt habe. Der Beamte legt in seinem Zureden ein überlegenes, einschmeichelndes und autoritätvolles Wohlwollen an den Tag, das den letzten Strich in der Zeichnung dieser sehr wohlgelungenen Figur eines anständigen Schurken giebt: „Mit dem Bürgermeister ist nicht zu spaßen!" Klara wiederholt zerstreut und mechanisch: „Nicht zu spaßen!" Leonhard glaubt, daß seine Beredsamkeit ihre Wirkung gethan habe, und spricht, indem er ihr das Haar streichelt: „Siehst du — du wirst vernünftig." Dann fährt er fort und erbietet sich in seinem Eifer, selbst zu ihrem Vater gehen zu wollen: „Dir zuliebe will ich ein blaues Auge wagen." Klara schüttelt den Kopf und geht davon — sie weiß, was zu thun ihr nun noch übrig bleibt.

Leonhard ist einen Augenblick betroffen, dann aber beruhigt er sich: „Sie will einen verrückten Streich begehen, um ihren Vater von einem verrückten Streich abzuhalten; wo liegt die Notwendigkeit, daß ich den ihrigen durch einen noch verrückteren verhindern muß?" Denn wie Hebbel selbst bemerkt, haben alle Personen von ihrem Standpunkte aus recht.[2]) Der Sekretär tritt mit Ungestüm ein und reißt ihn aus der heiteren Ruhe seines Gewissens. Er fordert ihn zu einem Pistolenduell in den Wald. Leonhard versucht mit allerhand Ausreden sich aus der Affaire zu ziehen, erbietet sich Klara zu heiraten, und legt so die ganze Feigheit seiner Seele zu Tage. Aber der Sekretär faßt ihn unter dem Arme und schleppt ihn mit sich.

Für Klara ist alles zu Ende. Willenlos geht sie in ihr Vaterhaus zurück, das sie bald verlassen wird, um nicht mehr dahin zurück zu kehren. Sie entdeckt nachher, daß sie nach Hause gegangen ist, nur um ihrem Vater noch das Abendessen zu bereiten, wozu sie die Gewohnheit, ihre Pflicht zu erfüllen, unbewußt veranlaßt hatte. Sie empfängt mit zerstreuter Melancholie ihren aus dem Kerker zurückkehrenden Bruder, und dann geht sie, des Vaters Abendessen zu be-

[1]) „Drei Brunnen trifft du auf dem Weg zu ihm — daß du mir an keinem stehen bleibst! — Noch hast du nicht das Recht dazu!" (II, 6.)

[2]) „. . . ich bin zufrieden, besonders damit, daß sie eigentlich alle recht haben, sogar Leonhard, wenn man nur nicht aus den Augen läßt, daß er von Haus aus eine gemeine Natur ist" (Tagebücher II, 43).

reiten. Und als sie die Thüre der Küche hinter sich schließt, wo sie den größten Teil ihres Lebens zugebracht hatte, im Begriff, diesen Ort, der eines armen Mädchens Welt ist, auf immer zu verlassen, ist es so natürlich und so rührend, daß ein Zagen ihre Seele beschleicht: „So werd' ich auch aus dieser Stube gehn, so aus dem Hause, so aus der Welt!" Aber im Begriffe, zu gehen, um ihren finsteren Vorsatz auszuführen, überwältigt sie eine natürliche Angst — sie muß sich setzen. Doch das Bild des Vaters mit dem Schnitt in dem Halse taucht vor ihrem Geiste auf, und so erhebt sie sich wieder: „Nein, nein!" und wie ein erschrockenes Kind beginnt sie ein Vaterunser; aber die Gedanken verwirren sich ihr — ihr Gebet stockt und: „Bruder, Bruder hilf mir!" ruft sie in ihrer Angst aus; aber sie besinnt sich und fährt fort: „Gute Nacht, Karl!" — „Willst du schon so früh schlafen gehn? — Gute Nacht!" doch er bittet sie noch um ein Glas Wasser aus dem Brunnen. „Dank, Dank," sagt die Unglückliche für sich, „das war das Letzte, was mich noch drückte! Die That selbst mußte mich verraten! Nun werden sie doch sagen: Sie hat ein Unglück gehabt! — Sie ist hineingestürzt. Gott, ich komme nur, weil sonst mein Vater käme! Vergieb mir, wie ich — sei mir gnädig — gnädig!" Und sie geht, um nicht wieder zu kommen!

Diese Scene birgt in ihrem Lakonismus, in ihrer Einfachheit und in der Wahrheit des Gefühls eine hochtragische Wirkung in sich.

Das Opfer Klaras wird nicht so hingenommen, wie sie sich's ausdachte, denn die Leute erzählen sich sogleich, daß sie nicht in den Brunnen gefallen sei, sondern daß man gesehen, wie sie sich in denselben hinabgestürzt habe. Vergebens bleibt Meister Anton bei der Überzeugung, daß er nur seine Pflicht gethan, indem er seine Ehre verteidigte. Und dem Sekretär, der an einer Wunde stirbt, die er in dem Duell erhielt, in dem er seinen Gegner tötete, dem Sekretär, der dem Anton versichert: „Er war's nicht wert, daß ihre That gelang!" (daß Klara durch einen scheinbar zufälligen Tod die eigene und ihrer Angehörigen Schande zu beseitigen suchte) kann der hartnäckige Alte entgegnen: „Oder sie nicht!" Doch bringen die tragischen Ereignisse zuletzt auch ihn mit all seiner Engherzigkeit außer Fassung, und mit seinen Worten: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!" endet die Tragödie.

Das Werk hat nach unserer Meinung den Fehler, daß es zu viel Todesfälle anhäuft. Vor allem ist Leonhards Tod nicht gerechtfertigt. Ein raffinierter Schurke wie er hätte sich gewiß aus der Affaire gezogen. Er war, wie ihm Klara sagte, dazu prädestiniert,

immer Glück zu haben, und er war es nicht wert, in uns auch nur das geringste Mitgefühl zu erwecken, das aber durch den Tod eines Menschen immer hervorgerufen wird. Was nun den Tod des jungen Freundes der Klara betrifft, so steht die Sache hier anders. Die Art seines Ablebens vervollständigt seinen so frischen, jugendlich-anmutigen und großmütig-leichten Charakter.

Das Interesse für die letzten Scenen wird durch die genial hingeworfene Gestalt Karls gesteigert. Er ist ein von Lebenslust beseelter Arbeiter, der volle Gegensatz seines Vaters, der eine unüberwindliche Antipathie gegen des Sohnes Wesen hat und ihn schlechter beurteilt, als er es verdient. Karl besitzt die Natur eines Abenteurers, der keine Einschränkung erträgt und der das monotone, einseitige Leben seiner Kleinstadt und seines Hauses haßt.[1]) Hebbels poetisch-abenteuerliche und nach Leben, nach Genuß und nach Reisen verlangende Seele[2]) hat diesem Charakter verschiedene Züge geliehen. In ihm liegt die Natur eines Mannes, der etwas Großes leisten könnte, und dem es darum schwer fällt, die niederen Alltagspflichten zu erfüllen. Obgleich Karl nur eine Nebenperson ist, so ist sein Charakter doch in allen Einzelheiten so tief erschaut, so anschaulich durchgeführt, wie der einer Hauptperson. Sein lebhaftes Temperament, er, mit dem Vorsatze Matrose werden zu wollen, belebt die düstere Scene, in welcher Klara sich zum Sterben vorbereitet. Karl trinkt Wein, und sein fröhliches Lied wechselt ab mit dem angstvollen Monologe seiner Schwester Klara, die sich auch dazu vorbereitet, das Haus zu verlassen, aber um eine andere, um die ernste Reise in die Ewigkeit zu thun. In Karls Worten liegt zugleich eine stumme Herausforderung, deren sich der Dichter selbst vielleicht nicht bewußt war, gegen eine Gesellschaft, gegen herrschende Zustände, in welchen das Dasein für beide unmöglich geworden war. Karl ist ein moderner Geist, ohne jede Sentimentalität: „Er (sein Vater) sieht mich entweder nie wieder, oder er wird mich auf die Schulter klopfen und sagen: du hast recht gethan!“

---

[1]) „... wir haben hier im Hause zweimal zehn Gebote. Der Hut gehört auf den dritten Nagel, nicht auf den vierten! Um halb zehn Uhr muß man müde sein. Vor Martini darf man nicht frieren, nach Martini nicht schwitzen“ (V, 7); und weiter unten (V, 8): „Hobeln, Sägen, Hämmern, dazwischen Essen, Trinken und Schlafen, damit wir immerfort hobeln, sägen und hämmern können, Sonntags ein Kniefall obendrein: Ich danke dir, Herr, daß ich hobeln, sägen und hämmern darf!“

[2]) Auch Kleist hatte, wie wir sahen, die Reisemanie.

Dieser Charakter, der mit wenigen meisterhaften Strichen gezeichnet ist, gesellt sich organisch zu den anderen und vervollständigt das Bild der Umwelt, in welcher sich diese bürgerliche Tragödie abspielt.[1])

[1]) Zum Schlusse wollen wir noch bemerken, daß der Titel dieses Dramas uns nicht gut gewählt scheint, da die Heldin in keiner Weise mit der Sünderin des Evangeliums zu vergleichen ist. Der Dichter hätte besser gethan, den Titel „Klara" beizubehalten, den er dem Drama gegeben hatte, bevor er anfing es zu schreiben. Diesen Titel treffen wir in dem Tagebuch (28. Dezember 1841, I, 250), wo es heißt: „Obgleich sowohl ‚Moloch' wie das bürgerliche Trauerspiel ‚Klara' stark in mir rumoren." Sechzehn Monate später (Mai 1843, I, 318) weiß er nicht mehr, dem Stück einen Namen zu geben und sagt: „Heute morgen den ersten Akt vom ‚bürgerlichen Trauerspiel' geschlossen." Erst nachdem das ganze Drama fertig war, gab er ihm den Namen „Maria Magdalena". Wurde er von Bamberg dem Dichter eingegeben, der unsicher war, welchen Titel er seinem Werke geben sollte? Von Bamberg, der unseren Dichter zu philosophischen Verschrobenheiten, zu denen er von Natur aus schon neigte, antrieb, trotz seiner Verteidigung gegen die diesbezügliche Anklage Kuhs, die er in der Einleitung der von ihm besorgten Ausgabe der Tagebücher Hebbels niederlegte?

Ein Trauerspiel in Sizilien. — Julia.

Hebbel schrieb in seinen Tagebüchern, daß seine Jugend eine ununterbrochene Reihe von Entbehrungen und Zurücksetzungen gewesen sei. Aber die Hoffnung, sich aus denselben heraus zu arbeiten, das heiße Verlangen nach dem vollen Genusse des Lebens, die jugendliche Kühnheit, der Glaube seinen Kräften alles zutrauen zu können, sind die Eigenschaften, die seine ersten Werke beseelen und aus denen wir den Schlag eines raschen und unbefriedigten Herzens heraus fühlen. Der feste Glaube, einen Platz unter den Glücklichen der Welt, eine Stätte in der Sonne des Ruhmes sich erringen zu können, hatte den armen und unbekannten Dichter emporgehalten. Aber die Jahre gingen dahin, und trotz seines anhaltenden und verbissenen Kampfes gegen alle Hindernisse, die ihm das Leben in den Weg setzte, war er immer denselben Schwierigkeiten, denselben erniedrigenden Sorgen ausgesetzt, und sein Jugendtraum schien sich nie zu verwirklichen.

Nachdem er mit dem Reisestipendium, das ihm der König von Dänemark bewilligt hatte, ein Jahr in Paris zugebracht hatte, ging er, da man ihm das Stipendium nicht entzog, nach Italien, wo er sich vom Herbst 1844 bis Herbst 1845 aufhielt und sich in den Städten Rom und Neapel niedergelassen hatte. Aber überallhin verfolgten ihn die materiellen Sorgen, und um sein Unglück zu vervollkommen, wurde nach dem zweiten Jahre die Zahlung des Stipendiums eingestellt. Von dem Gedanken gequält, daß ihm die letzten Mittel zum Leben entzogen seien, und daß er nun wieder Demütigungen aller Art über sich ergehen lassen müsse, reiste er im Dezember 1845 nach Wien. Man begreift leicht, daß bei den fort-

währenden Entbehrungen[1]) die heitere Sonne Italiens auf Hebbel den wohlthuenden Einfluß nicht ausüben konnte, wie auf andere Dichter, wie z. B. auf Goethe, dem sie die heitere Abklärung gab. Hebbel wurde vielmehr von ihr „innerlich ausgetrocknet, getötet, vernichtet". Von diesem Zustand seiner Seele zeugen die beiden Dramen „Ein Trauerspiel in Sizilien" und „Julia", deren Entstehung eben in diese Periode fällt, und die auch in Italien spielen. Es scheint fast unmöglich, daß der Dichter zwei Werke schreiben konnte, die so aller Leidenschaft bar, so nichtig in dramatischer und theatralischer Beziehung sind, wie diese beiden, von denen wir zu sprechen haben. Sie zeugen wirklich von einem Geiste, der schreibt, um zu schreiben, ohne an den Gefühlen, an dem Thun und Treiben seiner Personen Anteil zu nehmen. Da dem Dichter hier die echte poetische Inspiration fehlte, begnügte sich Hebbel gegen seine Gewohnheit damit, unerhörte Ereignisse anzuhäufen.

Das einaktige „Trauerspiel in Sizilien", das der Dichter selbst in einem Briefe an den damals berühmten Ästhetiker Rötscher, als eine „Tragikomödie"[2]) bezeichnete, behandelt das Ereignis, daß ein Mädchen, Angiolina, das zu einem Stelldichein mit seinem Verlobten Sebastiano eilt, in einem Walde von zwei Gendarmen angegriffen, beraubt und alsdann getötet wird. Als der Verlobte ankommt, beflecken sie diesen mit dem Blute seiner Geliebten und klagen ihn an, das Weib getötet zu haben. Überwältigt von seinem Schmerze würde er sich auch haben verurteilen lassen, wenn nicht ein Bauer von einem Baum aus, auf dem er Obst stahl, alles gesehen, den Richtern den Sachverhalt erzählt und so den Sebastiano gerettet hätte.

Hebbel behauptet,[3]) daß er im „Café d'Europa" in Neapel diese Geschichte als eine wahre erzählen hörte. Das kann jedoch

[1]) Elise Lensing, die sich beunruhigte über seine sich stets verlängernde Abwesenheit und über seine immer zunehmende unverhohlene Gleichgültigkeit, schrieb ihm einigemal und hielt ihm vor, daß er in Genüssen aller Art lebe, worauf er mit Bitterkeit antwortete, daß er zwar mitten im Vergnügen lebe, aber wie Tantalus nichts genießen könne (Kuh II, S. 173).

[2]) Auf den Rat Bambergs, wie aus dem Tagebuch (II, 207) ersichtlich ist.

[3]) Im Tagebuch II, 154 (4. Aug. 1845) und in dem Briefe an Rötscher.

den Unstand nicht beseitigen, daß sie künstlerisch geschmacklos und unwahrscheinlich ist. Auch daß Hebbel den alten Egoisten Gregorio einführte, dem der Vater der Angiolina die Hand der Tochter versprochen hat, und der den Despotismus der Geldherrschaft in der modernen Gesellschaft bedeuten soll, verleiht dem Werke keinen höheren Wert. Gregor ruft aus:

„Wär' ich blind,
So kauft' ich mir die besten Bilder auf
Und hinge sie in einem Saal herum,
Den außer mir kein Mensch betreten dürfte;
Und wär' ich taub, so setzt' ich die Kapelle
Aus allen großen Virtuosen mir
Zusammen, die mir täglich spielen müßte;
Mir ganz allein, und keinem andern mehr!"

Er will das schöne Weib sein nennen, nur weil „er weiß, daß viele ihn beneiden werden, wenn sie mit Gold und Perlen überhäuft an seinen Fenstern hinter Blumen sitzt". Auch glaubt er, ein Recht dazu zu haben,

„ . . . die ganze Ernte
Im Halm zu kaufen und sie stehn zu lassen
Fürs Wild und für die Vögel." [1])

Dieser alte Egoist wirkt also gegen die Lieblingsidee Hebbels: daß der Zweck der weiblichen Schönheit nur der sei, einen Sterblichen des anderen Geschlechts glücklich zu machen, und daß es eine Verletzung des Naturgesetzes sei, wenn es dem Weibe unmöglich gemacht würde, diese seine Mission zu erfüllen. Diese Idee, die schon in den früheren Dramen auftauchte: so z. B. in der „Judith" in der Betrübnis der Heldin über ihre unberührte Jungfräulichkeit, einem Gefühle, dem sie in den Worten an Mirza: „Kennst du die Frucht, die sich selber essen kann?" Ausdruck giebt; ferner in der „Genoveva" in den Gedanken Golos, der es Siegfried als eine Schuld anrechnet, daß er seine Gattin verlassen hat, und daraus eine Rechtfertigung für seine eigene Leidenschaft herleitet. Es ist im Grunde die revolutionäre Idee des Dichters selbst, der jung und arm aber mit dem feinsten Sinne für alle Genüsse des Lebens, sich von den-

[1]) VI. Scene. So liest man schon in Hebbels Tagebüchern zwei Jahre vorher unter seinen vielen seltsamen Gedanken: „Rothschild müßte den Gedanken haben, all sein Geld in Landbesitz zu stecken und das Land unbebaut liegen zu lassen. Nach dem in der Welt geltenden Eigentumsrecht könnte er es thun, wenn auch Millionen darüber verhungerten."

selben ausgeschlossen sieht, während die irdischen Güter oft anderen in Fülle gegeben sind, die es aber nicht verstehen, sie zu nützen. Es ist dies ein um so bemerkenswerterer Gedanke, da Hebbel von allen revolutionären Großrednereien, sowie von allem, was man Klassenkampf nennt, stets sich fern hielt.

Hebbel aber glaubte, diesem Stück einen tieferen Gehalt gegeben zu haben, denn er behauptete, den Kreis der großen Gesellschaft und des Lebens an diesen engen Zirkel gekettet zu haben.[1]) Allein das Werk an sich ist unwahr und kalt, und seine Personen interessieren nicht mehr als die unbekannten Figuren einer mehr oder weniger mitleiderregenden Zeitungsnachricht. Dem Werke könnte eine gewisse Bedeutung zugemessen werden, wenn wir in den Verbrechen der Gendarmen ein Bild süditalienischer Korruption, eine Satire auf den schützenden Polizeistaat[2]) erkennen wollten. Diese Idee, welcher der ernste Gedanke vom Eigentumsrecht[3]), der sich ja auf den ersten Blick als unorganisch zu erkennen giebt, nur lose angehängt ist, geht deutlich aus dem Begleitschreiben hervor, das Hebbel an H. Th. Rötscher richtete, als er ihm sein Werk übersandte. Es lautet: . . . „Aber allerdings gab es keine Form dafür als die der Tragikomödie . . . . Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, zu ihrem Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar als barock . . . ." Ob nun die „Tragikomödie" oder deren Umkehrung, die „Komitragödie", überhaupt zulässige Gattungen sind, kann hier nicht untersucht werden. Jedenfalls aber ist der von Hebbel verarbeitete Stoff nur als Komödie oder als Parodie möglich, und wir können uns leider der Überzeugung nicht entziehen, daß Hebbel seinem Gedanken eine falsche Form gegeben habe. Eine Diebskomödie, wie Hauptmanns „Biberpelz", hätte die Form für diesen Stoff werden können.

Das Werk wurde 1846 begonnen, Anfang 1847 beendet und zuerst in der Leipziger „Novellen-Zeitung" abgedruckt; 1851 erschien es als Buch.

---

[1]) Dies in einem Briefe vom 30. Januar 1847 an Kühne (Tagebücher II, 227), den Direktor der Rundschau „Europa", in der man auch liest: „‚Das Trauerspiel in Sizilien' veranschaulicht die schrecklichste Seite des Polizeistaates, daß die Werkzeuge sich zuweilen umbiegen, und zugleich die Extreme der Besitzfrage."

[2]) Siehe vorstehende Anmerkung.

[3]) Siehe S. 155, Anmerkung.

Dasselbe kann man von dem folgenden Drama „Julia“, einem dreiaktigen Trauerspiel, behaupten, das ebenfalls in Italien erdacht wurde und auch in Italien spielt. In dem konventionellen Italien mit seinen Räubern und Waldabenteuern, mit der gewöhnlichen, verbrauchten Dekoration, mit welcher die meisten Dramen und Romane ausstaffiert sind, die sich in diesem Lande abspielen.

Julia, die schöne Tochter des adeligen Tobaldi, ist von dem Briganten Antonio verführt worden, der an der Tochter eine Schuld rächen will, die, wie er meint, deren Vater an der Verbannung und an dem Tode seines eigenen Vaters gehabt habe. Antonio aber verliebt sich in Julia während er sie entehrte, und sie beschließen nach Amerika zu fliehen. Antonio wird verwundet und kann der Geliebten auch keine Botschaft senden. Julia glaubt sich verraten, geht mit einem Beutel voll Geld in den Wald und will damit einen Räuber anlocken, der sie töten soll. Als ein solcher im Begriff ist, ihren Wunsch zu erfüllen, tritt der deutsche Graf Bertram aus einem Gebüsche. Dieser, an Leib und Seele krank, weiß, daß er nur noch eine kurze Zeit zu leben hat, und möchte, was ihm noch bleibt, in einer guten That anlegen.[1]) Die Gelegenheit dazu bietet sich ihm jetzt, da ihm Julia von ihrem Unglück erzählt hat. In der „Maria Magdalena“ ruft der Sekretär aus, nachdem er die einfache, herzzerreißende Klage Klaras gehört hat: „Darüber kann kein Mann weg!“ In der „Julia“ scheint Hebbel dieses Problem haben lösen

[1]) Mit der zu starken Sprache Hebbels sagt er: „Was bleibt dir? Nichts als die Hoffnung, daß es vielleicht noch irgendwo ein Loch in der Welt giebt, wo ein Kerl wie du, der nur noch Ding ist, hineingestopft werden kann wie ein Fetzen in einen Fensterriß“ (I, 6); und früher (I, 5): „Ich brauche mich nur nach Art der Toten auf den Rücken zu legen und die Augen zu schließen, so hab' ich ein Gefühl, als ob ich ein wucherndes Beet voll Kirchhofsunkraut wäre.“

Ein Satz in seinen seltsamen Reden scheint uns aber besonders bemerkenswert. Bertram erzählt von einem seiner Vorfahren, der gesagt haben soll: er würde eher eine Bärin oder Löwin zur Gattin nehmen als eine bürgerliche Venus, und fügt hinzu: „Ich scheue die Mißheirat nicht so sehr wie er, aber die zwischen Leben und Tod scheue ich allerdings, denn sie ist die Mutter der Gespenster!“ Wer denkt nicht sofort an die „Gespenster“ Ibsens? — Mit den Worten Bertrams, die er zu sich selbst sagt, daß er nie ein Weib nehmen dürfe, denn „dein eigener Sohn würde dich dereinst dafür auf Pistolen fordern!“ vergleiche man den gleichen Gedanken, der in der gewohnten barocken Weise im Tagebuch (II, 8) ausgedrückt ist, nämlich daß ein schwächlicher Sohn seinen Vater zum Duell fordert, um eine Genugthuung dafür zu erhalten, daß letzterer ihm ein krankes und unglückliches Leben gegeben habe.

und die Umstände finden wollen, unter welchen ein Mann einem gefallenen Weibe seine Hand reichen könne. Und er fand[1]) diese Lösung in der That des elenden Restes eines Mannes, in der That des Grafen Bertram, der bereit ist, die Unglückliche zu heiraten, um sie vor ihrer Schande zu bewahren und sich selbst dadurch einen letzten Wert zu geben.

Der Vater der Julia hat im Einvernehmen mit dem Arzte Alberto die Tochter für krank und dann tot erklären lassen, so daß diese, als sie mit ihrem Pseudogatten an dem Tage ankommt, an dem ihr Vater ihre fingierte Beerdigung vornehmen lassen will, sieht, welche Ehren man ihrem mit Steinen angefüllten Sarge erweist. Aber der Vater, der ihres Vergehens wegen thatsächlich wünscht, daß sie tot sei, weigert sich, seinen Betrug einzugestehen, und so reist Julia mit dem Grafen nach dessen Schlosse in Tirol. Dort erreicht sie der ihr ergebene Arzt Alberto und der endlich geheilte Antonio, der sie von ihrem legitimen Gatten zurückfordert. Julia aber erklärt ihm den Grund ihrer Ehe und versichert, daß Bertram habe Gemsen jagen wollen, so lange, bis er in eine Schlucht gefallen wäre. Sie empfiehlt darum dem Antonio, den edlen Grafen wie einen Bruder zu schützen, und so endet dieses Drama, aus dessen Inhaltsangabe man schon den Mangel jeder Wahrscheinlichkeit erkennt, mit einer Disharmonie, die eine Harmonie sein soll, mit einer Lösung, die, wie wir gleich sehen werden, eine falsche ist. Und mit Recht konnte Bulthaupt sagen, daß alles in diesem Werke unwahr, ja, daß sogar die Leiche dem Sarge insimuliert sei.

Wie in dem „Trauerspiel in Sizilien" der Hauptgedanke die Ironie auf den Schutz eines korrumpierten Polizeistaates ist, so haben wir es ohne Zweifel in der „Julia" trotz Hebbels moralisierenden Absichten, die er in einem Vorwort niederlegte, mit der Ironie auf eine leichtgläubige Edeldenkerei zu thun, denn diese wird, wenn auch der letzte Accord des Stückes anders klingt, von dem Egoismus ad absurdum geführt. Das ist komisch, und hier haben wir es also wieder mit einer Verkennung des Stoffes von seiten Hebbels zu thun, und wir können deshalb auch weder dem Werke selbst noch der demselben vorangeschickten „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers" unsere Anerkennung zollen.

[1]) Dieser Gedanke wurde schon von Rosenkranz in der „Ästhetik des Häßlichen" ausgesprochen, nach Julian Schmidt (III, 152), und von diesem Kritiker, der im allgemeinen zu streng und ungerecht gegen Hebbel ist, mit viel Behagen citiert.

Das Grundmotiv in dem Stücke ist Julias unerschütterlicher Glaube an den Grafen Bertram, der nur noch ein kranker Schatten seiner selbst ist, den sie aber für rein und edel hält, ohne zu ahnen, aus welchen selbstsüchtigen Gründen er sie geheiratet hat. In diesem Gedanken, dem noch weitere Absurditäten beigemischt sind und dem Hebbel leider eine unmögliche Vertiefung, und zwar die: unter welchen Umständen ein Mann einem gefallenen Weibe die Hand reichen könne, aufzwingen wollte. Doch er gab uns nur den Beweis dafür, daß auch der Stärkste scheitern muß, wenn er sich den allgemeinsten Gesetzen der Ästhetik nicht zu fügen weiß. Ohne Zweifel sind Hebbel bei der Arbeit Bedenken aufgestiegen, aber da er von einer einmal gefaßten irrigen Grundansicht ausging und bei ihr verharrte, blieben ihm diese Bedenken im Gefühl, im Unbewußten stecken und er konnte weiter nichts thun, als das gefühlte Unharmonische dialektisch zu lösen suchen. Doch damit gab er eben erst recht den Beweis, daß sein Werk nicht das ist, was es eigentlich sein müßte.

Wir hören im letzten Akte Bertram und Antonio miteinander verhandeln und sehen die Julia daneben stehen, die nichts Rechtes mehr zu sagen weiß. Interesselos sehen wir den Schluß des Stückes und hören gelangweilt die Schlußworte, die ernst gemeint, aber weder ernst noch komisch, sondern einfach unwahr sind.

Zur Erhärtung unserer Behauptung von der Verkennung des Motivs wollen wir den Beweis aus dem Hebbelschen Werke selbst ziehen. In der letzten Scene heißt es:

Julia (zu Antonio). „Warum er that, was er that ... Weil er nicht bloß einen Doppelmord verhüten, weil er zugleich dem Vater die Tochter, dem Weibe die Ehre retten und weil er — jetzt wird's dir sein, als ob du ihn Flügel bekommen sähest — aus der Welt gehen wollte, wenn du wiederkehrtest, um dir die Mutter deines Kindes zurückzugeben."

Der Beweggrund Bertrams war aber der, um, wie schon erwähnt, seine letzten Tage noch zu einem guten Werke zu benützen — also Egoismus. Das bleibt es, auch wenn Bertram Julias Worte ergänzt:

Bertram. „Fügen Sie noch hinzu, daß ich ausgezogen wäre, ihn zu suchen."

Das konnte Bertram ruhig thun, ohne damit den treibenden Gedanken seiner That umzustoßen. Und gleich fährt er ja auch fort, zu dem Arzte Alberto gewendet, dem er sich „anvertraut" hatte:

Bertram. „Sagen Sie, daß ich der edle Mensch nicht bin, für den man mich hält."

Und dann, zur Julia gewandt, spricht er weiter:

Bertram. „Sie meinen, ich will aus der Welt gehen, weil die Welt zu schlecht für mich ist? Sie irren sich, es treibt mich fort, weil ich zu schlecht für die Welt bin! (Zu Antonio.) Sie halten mich für den ersten Sterblichen? Wie, wenn ich's nur deswegen schiene, weil ich schon einmal der letzte war, wenn mein Gewissen mir die That, die Sie bewundern, als Strafe auferlegt hätte, als Strafe für eine andere, die Sie verabscheuen würden?"

Antonio. „Der Gedanke durchzuckte mich schon, aber ich schämte mich seiner und wies ihn ab."

Bertram. „Ihr Gedanke war der rechte!"

Antonio hatte also recht, noch bevor er den Grafen Bertram kannte, zu der entzückten Julia zu sagen: „daß sich hinter einem so übermenschlichen Edelmut der feigste Eigennutz versteckt, ist sicher". Das ist sehr wahr, und wir glauben auch aus diesen Worten das ästhetische böse Gewissen Hebbels zu vernehmen.

Hier haben wir es also mit einer unfreiwilligen Verklärung eines Bösen von seiten seiner Mitmenschen, also vom objektiven Standpunkte aus betrachtet, mit einem komischen Elemente, offenbar mit einem Stoffe zu einer Komödie zu thun. Und es ist zu verwundern, daß Hebbel, der doch in seinen übrigen Werken so viel künstlerischen Verstand bewiesen hat, sich hier so sehr vergreifen und für die Gestaltung seiner Idee einen so absolut falschen Stil wählen konnte.

Auch die „Julia" wurde 1846 begonnen und 1847 im Oktober beendet. 1848 wurde das Werk in Berlin und in Wien von den Hoftheatern angenommen, aber die Aufführungen blieben aus, und so ließ Hebbel denn 1851 auch dies Drama als Buch erscheinen.

Von diesem Standpunkte aus betrachtet, wären also die beiden letztgenannten Werke bittere Satiren. Leider aber ist die angewandte Form eine so unkünstlerische, daß wir es für überflüssig hielten, den Leser und uns länger mit denselben zu beschäftigen.

Obgleich diese beiden Dichtungen unter verhältnismäßig günstigen Umständen beendet worden sind, so zeugen sie doch noch von der gedrückten Stimmung, in der sie erdacht sind, von der trockenen Nüchternheit, in die der Dichter unter dem Einfluß der ihm wenig zuträglichen Sonne Italiens verfiel.

Hebbel beendete diese beiden Werke während der Zeit vor 1848, in der die Schwüle der Restauration, politische Umwälzungen

verkündend, schon auf den Geistern aller lag. Aber Hebbel beschäftigte sich ja nicht mit politischen Vorgängen, wie auch sein großer Rivale Grillparzer, der ebenfalls in einer hypochondrischen Einsamkeit in seinem Wien dahinlebte. Er war zu sehr ein Denker, der die Welt aus der Vogelperspektive beobachtete, als daß er sich um die materiellen Notwendigkeiten des zeitgenössischen Lebens hätte kümmern können. Beide aber nahmen auch zu sehr Stellung für die Ruhe und Ordnung, die den Studien günstig sind, als daß sie sich irgend einer der streitenden Parteien hätten anschließen können. Hebbel war enttäuscht und der Welt überdrüssig in Wien angekommen; körperlich und geistig entkräftet und von der furchtbaren Überzeugung gequält, daß er trotz seiner Kämpfe, trotz seiner anhaltenden Arbeit dazu verurteilt sei, in der Welt nicht vorwärts zu kommen. Er hatte sich vorgenommen, nur wenige Tage in Wien zu verbringen und alsdann gleich nach Hamburg zu reisen. Da trat eine Wendung zum Guten für ihn ein. Er fand Protektoren, die, begeistert von seinem Talente, ihn in großmütiger Weise unterstützten und es ihm dadurch möglich machten, sich länger in Wien aufzuhalten.[1]) Ferner machte er die Bekanntschaft der Christine Enghaus, einer ausgezeichneten Schauspielerin des Burgtheaters, die den Dichter der „Judith“ und der „Maria Magdalena“ bewunderte und ihn teils aus Mitleid, teils aus Liebe heiratete.[2]) Christine besaß ein nicht weniger gutes und

[1]) Seine Beschützer waren die polnischen Grafen Wilhelm und Julius Zerboni von Sposetti, Besitzer in Galizien, deren Bekanntschaft er in dem Postwagen auf der Reise von Ancona nach Wien gemacht hatte. Rührend ist der Eindruck, den er hatte, als er eines Morgens beim Erwachen neue, elegante Kleider vorfand, deren er bedurfte, und die er sich nie hätte verschaffen können. Er fühlte sich als ein anderer Mensch in dieser Garderobe, die ihn wieder weltlich präsentationsfähig machte und ihm den Eintritt in die distinguierte Gesellschaft Wiens ermöglichte.

[2]) Das seltsame und kurze Verhältnis, das ihrer Ehe voraus ging, wurde von dieser vortrefflichen Dame Kuh in einem sehr interessanten Briefe vom 1. September 1873 erzählt, der in der Biographie II, 227 u. f. zu finden ist. Die arme Elise, der noch ein Sohn von Hebbel lebte, nannte diese Ehe Hebbels mit Christine eine „Todsünde“. Darum ist es zu verwundern, daß sie nach dem Tode ihres Sohnes, ein Jahr nach Schließung dieser Ehe, die am 26. Mai 1846 vollzogen worden war, im Hause dieser jungen Eheleute Trost gesucht hat. Was den grausamen, aber notwendigen Schritt Hebbels, den auch der liberale und feinfühlige Bulthaupt verurteilt, teilweise rechtfertigen kann, ist der Umstand, daß Hebbel niemals der Elise gegenüber Liebe geheuchelt hatte, und daß er sich immer der Unmöglichkeit, sie heiraten zu können, bewußt war; namentlich in Italien sehen wir ihn sich auf einen endgültigen Bruch mit Elise vor-

großmütiges Herz als die arme Elise. Da sie dieser aber an Bildung und Talent überlegen war, gelang es ihr, nach und nach den ungestümen und despotischen Charakter Hebbels zu bemeistern. Sie übte einen wohlthuenden Einfluß aus auf die Entwickelung und Vervollkommnung des Menschen wie des Dichters.

Die Hebung der materiellen Sorgen und die Ruhe, die, dank der Stellung der Gattin, nun Hebbels Leben klärten, trugen auch dazu bei, daß er erkannte, drei Jahre seines Daseins verbracht zu haben, ohne etwas geschaffen zu haben das seiner würdig wäre. Und nun kam er wieder zur ursprünglichen Art seines Talentes zurück, zur Herausarbeitung psychischer Probleme; in der Darstellung derselben ist nun eine größere Reife, eine würdige Ruhe erkennbar, die er nicht nur dem Alter, sondern hauptsächlich seinen nun geordneten Verhältnissen verdankte. Seine Dramen sind von jetzt an, eines, die „Agnes Bernauer", die er volkstümlich dachte, ausgenommen, alle in Versen geschrieben, und sie treten uns bis zu seinem Meisterwerke, der Nibelungentrilogie, in aufsteigender Linie entgegen.

---

bereiten. (Vgl. Tagebücher vom 21. Febr. 1845: „Schüttle alles ab, was dich in deiner Entwickelung hemmt, und wenn's auch ein Mensch wäre, der dich liebt, denn was dich vernichtet, kann keinen anderen fördern!" und vom 13. Juli, wo es heißt: „Heiraten sollen ohne zu lieben: Dummheiten auf vernünftige Weise begehen sollen.") Der Bruch mit Elise erfolgte, als er die schöne, gebildete und seelenvolle Enghaus kennen lernte. Wir dürfen nicht zu streng urteilen, sondern müssen vielmehr bedenken, daß die deutsche Litteratur ohne diese „Todsünde" die reiferen Werke Hebbels nicht besitzen würde.

Herodes und Mariamne.

Der Historiker Joseph Flavius erzählt im 15. Buche seiner jüdischen Altertümer, daß Herodes, der Tetrarch Jerusalems, der um seine Regierung zu befestigen die Makkabäerin Mariamne geheiratet hat, deren Bruder Aristobulos in einem Flusse habe ertränken lassen, weil ihm durch den Schwager und durch die Intriguen von Aristobulos' Mutter Alexandra das Scepter zu Gunsten des ersteren entrissen werden sollte. Als Herodes zu Antonius reist, um sich der Ermordung des Aristobulos wegen zu rechtfertigen, und ein andermal, als er mit Oktavian nach der Schlacht bei Actium zusammen kommen mußte, erließ er den Befehl, die Gattin Mariamne zu töten, falls er nicht zurückkommen sollte, damit sie ihn nicht überlebe, nicht ihre Hand einem anderen reichen könne. Als er zum erstenmal zurückkehrt, läßt er den Vizekönig Joseph hinrichten, dem er den Befehl zur Ermordung der Mariamne gegeben hatte, und bei seiner zweiten Rückkehr sinken sowohl der Statthalter Soemus als auch Mariamne selbst unter dem Beile des Henkers dahin.

Der dramatische Gehalt dieser Ereignisse ist gewaltig und verlockte schon viele Dichter, sich in der Gestaltung desselben zu versuchen.[1]) Hebbel jedoch schreckte gerade deshalb, weil die dramatische

[1]) So unter den Italienern Ludovico Dolce (16. Jahrhundert) und Luigi Scevola (Anfang des 19. Jahrhunderts); unter den Franzosen Hardy, Tristan L'Hermite, ein Zeitgenosse Corneilles, und Voltaire; in Spanien Calderon: „El Tetrarca" oder „El mayor monstruo los zelos" („Eifersucht das größte Scheusal") und Tirso de Molina; in England Orcery und Fentons; in Deutschland Joh. Ahl, der in seinem 1549 in Solothurn aufgeführten „Johannes der Täufer" eine gute Charakterzeichnung des Herodes gab. Ferner Hans Sachs, der Pegnitzschäfer Joh. Klaj, der Breslauer

Kraft in diesem Stoff eine so außerordentliche ist, davor zurück, ihn zum Gegenstand einer dramatischen Bearbeitung zu machen; so schreibt er wenigstens in seinen Tagebüchern.[1])

Aber während er an dem Werke arbeitete, erkannte er, welche Punkte, auch bei einem von der Geschichte schon fertig gegebenen Stoffe, herauszuarbeiten dem Dichter obliege, und man muß zugeben, daß Hebbel die Charaktere des Herodes und der Mariamne zu kraftvollen und originellen Schöpfungen gestaltete.

Der Stoff des Dramas, der psychologische Kern, den die Geschichte selbst schon so leidenschaftlich und tragisch in der Besonderheit des Falles gab, ist die posthume Eifersucht des Herodes, der den Gedanken nicht verwinden kann, daß nach seinem Tode seine Gattin vielleicht einem andern gehören werde.[2]) Die reine Eifersucht, die reine Liebe und die wenigen anderen ewigen Gegenstände mensch-

---

Joh. Christian Hallmann (17. Jahrhundert), ferner Deinhardstein; vier Jahre vor Hebbel Fr. Rückert, und in allerneuster Zeit H. Sudermann in seinem „Johannes". Viele „Dramen von Herodes und Mariamne" führt Marcus Landau in Kochs Zeitschr., Bd. VIII u. IX (Jahrg. 1895 u. 1896) an. In Bezug auf Hebbels Werk meint Landau, wenn' es auch viele seiner Vorgänger übertreffe, so sei es noch immer nicht das vollkommene Mariamne-Drama. „Ob ein solches überhaupt möglich ist, bleibt freilich noch eine Frage." Er meint, eine Veredlung Salomes könnte dazu beitragen: sie müßte nicht als gemeine Verleumderin, sondern im Konflikte zwischen Hellenismus und Judentum zu Grunde gehen. „Andererseits dürfte aber Mariamne durch sie nicht in Schatten gestellt werden, und hierin liege die Schwierigkeit, die nur ein großer Meister überwinden könnte" (IX, S. 217). — Für Hebbel jedoch, als modernen Dichter, handelte es sich jedenfalls nicht darum, die historische Thatsache dramatisch zu gestalten, sondern einen merkwürdigen und in seiner Sonderbarkeit zugleich wahren Charakter glaubwürdig darzustellen, und dies ist ihm, wie wir sehen werden, in der Gestalt seiner Mariamne gelungen.

[1]) Am 10. März 1847 (II, 244). In den Tagebüchern wird das Drama immer „Mariamne" genannt; am 7. Dezember 1846, erst kurz bevor er anfing es zu schreiben, ist die Rede von einem „Herodes und Mariamne". Begonnen wurde das Werk im Februar des Jahres 1847. Am 22. Dezember desselben Jahres war der zweite Akt ins Reine geschrieben, und am 14. November 1848 liest man: „Heute Mittag um 1/2 12 Uhr habe ich endlich die Mariamne geschlossen." 1849 am 19. April ist es zum erstenmal an der Wiener Hofburg aufgeführt, aber „im höchsten Grade kühl" aufgenommen worden, 1850 als Buch erschienen.

[2]) Schon sieben Jahre vorher (8. März 1840, Tagebücher I, 204) hatte Hebbel geschrieben: „Es ist fürchterlich, daß man so innig miteinander verflochten sein und doch allein sterben kann!"

licher Konflikte gelten der modernen Epoche für erschöpft. Wer sollte es auch wagen, nach „Romeo und Julia“ eine Tragödie der reinen Liebe zu schreiben? Wer eine der Eifersucht nach „Othello“? Es geschieht also nicht aus Neigung zu Bizarrerien, wenn die modernen Dichter spezielle, nach dem individuell Außerordentlichen hin überwiegende Stoffe wählen. Wir wollen nicht behaupten, daß Hebbel sich nur wegen des Falles der posthumen Eifersucht dieser Fabel bemächtigt habe, aber ohne Zweifel hat ihn diese, vom typischen Ideal abweichende Art, diese besondere Seite der Leidenschaft ganz besonders angezogen. Und er reiht sich dadurch denjenigen ein, welche die Individualität, die Absonderlichkeiten der menschlichen Seele, die Verschiedenartigkeit des Ausdrucks der Leidenschaft in einem Individium geben.[1])

Es ist gerade das Gegenteil von dem, was die allgemein anerkannte aristotelische Theorie vorschrieb, nämlich: daß man in der Kunst nicht die besondere Art und Weise wiedergeben dürfe, wie sich die Leidenschaft eines Individuums offenbare, sondern das, was logisch aus derselben hervorgehen müsse. Dies war die Abstraktion der Leidenschaft — das typische Ideal. Die Charakteristiker aber, die modernen Psychologen dagegen, nehmen nicht die Leidenschaft an sich zum Gegenstand ihrer Durcharbeitung, sondern die Art, wie sich eine gewisse und einem gewissen Individuum eigene Phase der Leidenschaft äußert. Es ist also weder das Ideal der Leidenschaft noch das Ideal des Typus, sondern das des Charakters.

So hat Hebbel in diesem Drama nicht die Eifersucht an sich erforscht, sondern die Art, wie sie in diesem besonderen, ungestümen und despotischen Charakter des Tetrarchen der Judäer sich äußert. Der Gehalt des Dramas ist also ein psychologischer, er entsteht aus dem Konflikte in den Seelen der Personen, und der ganze Apparat, die ganze, so gut gezeichnete Umwelt, dient nur dazu, die Motivierungen schärfer hervortreten zu lassen. Aber Herodes, der König der Judäer, ist eine historische Person; er regierte während der stürmischen Tage des Triumvirats bis zur Zeit der Stabilität unter der Herrschaft des Kaisers Augustus. Diese historischen Momente

[1]) Hebbel war sich dessen wohl bewußt: „Wäre es den Menschen doch endlich beizubringen, daß der dramatische Dichter sich in demselben Sinne auf jede Spezies menschlicher Charaktere einlassen muß wie der Naturforscher auf jede Tier- und Pflanzengattung; gleichviel, ob sie schön oder häßlich, giftig oder heilsam ist, indem er die Totalität darzustellen hat!“ (Tagebuch II, 348, 27. Juni 1851).

waren zu verlockend, als daß Hebbel nicht versucht worden wäre, sie teilweise in seine Tragödie aufzunehmen und eine Verquickung von geschichtlichen und psychologischen Motiven zu geben, von der wir später sehen werden, ob und wie sie gelang. Hebbel schrieb in sein Tagebuch[1]): „Herodes und Mariamne. Tragödie, aber natürlich das ganze Leben des Herodes umfassend." Was für unseren Dichter charakteristisch ist und seinen Gestalten einen größeren Wert verleiht, ist, daß er sie in ihrer ganzen Lebensgeschichte betrachtet, nicht nur in dem engen Gebiete der dramatischen Handlung.[2]) Sie waren für ihn Wesen in ihrer ganzen individuellen Menschlichkeit, nicht dramatische Personen, die nur in der Handlung und für die Handlung existierten. Sein Biograph Kuh[3]) berichtet, daß Hebbel ihm gesagt habe: „Ich weiß ganz genau, welche Eigenschaften die schöne Agnes (‚Agnes Bernauer') als Kind hatte, wie der alte Herzog Ernst (desselben Dramas) erzogen worden ist; ich kenne die dummen Streiche des Knaben Gyges (der Held des Dramas ‚Gyges und sein Ring') und meine Rhodope (desselben Dramas) hat mir viele ihrer Träume, erzählt. Das alles muß eben der dramatische Dichter wissen, weil er sonst gar nichts wüßte!"[4])

Die ganze Persönlichkeit des Herodes sowohl als auch die des Holofernes, mit dem der erstere viele Berührungspunkte hat, stand dem Dichter in ihrer Entwickelung klar vor Augen. Wie der assyrische Koloß als Kind in der Höhle der Löwin gefunden wurde, so kämpfte

---

[1]) Am 7. Dezember 1846 (II, 197), also ungefähr sechs Wochen, bevor er sein Werk begann.

[2]) Eine besondere Eigentümlichkeit, auch der psychologischen Dichter unserer Zeit ist es, daß sie nicht nur denjenigen Augenblick des Lebens ihrer Personen darstellen, der für das Drama in Betracht kommt, sondern daß sie einen gedrängten Überblick über deren Vorleben und oft auch über das ihrer Vorfahren geben. So sind in Ibsens Dramen die Vorgeschichten oft fast wichtiger als die Handlungen, die sich im Drama selbst entwickeln; so z. B. in den „Gespenstern" und in „Hedda Gabler". Sudermanns „Ehre" ist die Entwickelung einer wohl seit zehn Jahren vorbereiteten Handlung. Und sogar Bourget, in seiner dramatischen „Kosmopolis" mit dieser Masse von Personen, fühlt die Notwendigkeit, für jede von ihnen ein wenig Natur- und Sozialgeschichte zu geben. — Wir sind also von den aristotelischen Einheiten weit abgekommen.

[3]) A. o. O. II, 653.

[4]) Und in seinen Tagebüchern (II, 116, 1845) schreibt er: „Ein ächtes Drama ist einem jener großen Gebäude zu vergleichen, die fast eben so viel Gänge und Zimmer unter, als über der Erde haben. Gewöhnliche Menschen kennen nur diese, der Baumeister auch jene."

der junge Herodes mit dem Synedrium, das er mit seiner Kühnheit verblüffte. Wie Holofernes so steht auch Herodes unter dem Banne der Kraftmanie, nur ist er maßvoller als jener. Holofernes ist in der Trunkenheit seiner Herrschaft über ein winziges Sklavenvolk der Kyklop im Besitze seiner Kraft, dem niemand zu widerstreben wagt; Herodes ist der Kämpfer, der sich gegen immer wieder auftauchende Feinde zu verteidigen hat, und der zum Genusse einer unbestrittenen Macht nicht gelangen, der ein Bewußtsein thatsächlicher Überlegenheit nicht erringen kann. Deshalb ist er unerbittlich und grausam, trotzdem er mehr Bildung besitzt als Holofernes, der trotz seines Barbarismus leutselig und großmütig ist.

Herodes ist eine in der Einsamkeit aufgewachsene wilde Natur. Er mußte, um zur Macht zu gelangen, mit Feinden aller Art kämpfen, und so entstand in seiner Seele eine despotische Unerbittlichkeit, eine gewisse Roheit gegen menschliches Empfinden, und die Gewohnheit, nur auf sich selbst zu rechnen, allen anderen aber zu mißtrauen oder sie zu verachten.

Der einzige Punkt, in welchem die Menschlichkeit in ihm siegt, ist seine heiße, seine leidenschaftliche Liebe zur Mariamne, dem letzten Weibe aus dem glorreichen Geschlechte der Makkabäer, die er aus politischen Gründen geheiratet hat, und welche jene zarteren Saiten seiner Seele schwingen macht, die in seinem vielbewegten Kämpferleben seither noch nicht berührt worden waren. Noch mehr als jener Mohr, der Feldherr der Venezianischen Republik, könnte Herodes, der zwischen seinen Feinden und Gefahren aller Art aufgewachsen ist und lebt, sagen:

„If after every tempest come such calms,
May the winds blow, till they have waken'd death.“ [1])

In dem Leben voller Unruhen und Kämpfe bedeutet diese Liebe den Frieden. Aber das Ungestüm, das diesem hitzigen, durch Kämpfe und Gefahren gestählten Charakter — ungefähr wie dem Hebbels selbst — zu Grunde liegt, treibt ihn zu einer Thatkraft, die selbst vor keinem Verbrechen zurückschreckt. So ist auch die Ermordung des Aristobulos motiviert, des schönen und jungen Hohenpriesters, den die Mutter Alexandra auf den Thron von Jerusalem setzen wollte. Aber Herodes sieht in ihm die wandelnde und ewig drohende

[1]) „Wenn jedem Sturm so heitre Stille folgt,
Dann blast, Orkane, bis den Tod ihr weckt!“ (Schlegel u. Tieck.)

Gefahr für das Bestehen seiner Herrschaft, und so läßt er den Jüngling beim Baden in einem Flusse ertränken.

Bemerkenswert ist diese Gestalt, die zwar nicht auf der Bühne erscheint, die wir aber so genau aus dem Bilde der Schwester Mariamne kennen lernen, der er, Aristobulos, in seiner weichen, fast weiblichen Schönheit so sehr ähnelte. Er ist zwar nur ein Werkzeug in den Händen seiner schlauen Mutter, wird aber doch durch seinen an sich gleichgültigen Tod die Ursache zu den tragischen Ereignissen, denn seine Ermordung wird im Drama selbst gewissermaßen gerächt.

In der That will Mariamne, nachdem sie von dem Tode ihres Bruders und von der gegen Herodes gerichteten Anklage erfährt, den Gatten nicht mehr empfangen, so daß dieser beginnt, einen Haß gegen sich bei seinem Weibe zu vermuten, der aber nicht vorhanden ist, denn sie verzeiht ihm schließlich und verlangt nur, daß von dem toten Bruder nicht mehr gesprochen werde.

Mariamne ist ebenfalls eine einsame Natur, die, obgleich sie zwischen Haß, Rache, zügellosem Ehrgeiz und Intriguen aufgewachsen ist, doch rein von all diesen Makeln blieb. Aus Spekulation an Herodes verheiratet, hängt sie an diesem mit all ihrer Liebe, in welche sie auch alle Kräfte ihrer vereinsamten Seele, ihres noch von jeder Leidenschaft freien Herzens legt. Die Liebe zu Herodes ist also der einzige Faden, der sie an das Leben bindet. Kraft ihrer edlen Seele bleibt sie für alle sie umgebenden Intriguen unempfänglich. Als Makkabäerin besitzt sie jenen angeborenen Stolz, der sie verschlossen macht und sie es verschmähen läßt, sich, wie ihre Mutter, in gewöhnliche Streitigkeiten zu mengen. Ja, sie verzichtet sogar darauf, sich ihren Anklägern gegenüber zu rechtfertigen. Bis jetzt ist ihr die Liebe des Herodes alles gewesen und hat ihr den sie umgebenden Schmutz verdeckt.

Der verhängnisvolle Tod des Aristobulos aber zwingt sie zur ersten Kälte gegen Herodes, der darüber erzürnt ist und von seinem Pessimismus zu der Annahme getrieben wird, daß die Königin ihm die Ermordung des Bruders nicht verzeihen wolle, und daß sie ihn nicht mehr liebe. Hier beginnt die Tragödie.

Der zwar liebende, nun aber erbitterte Herodes zeigt sich jetzt offen als Despot und verlangt von Mariamne den Schwur, daß sie sich töte, wenn er von seinem Besuche bei Antonius nicht zurückkehre. Antonius hatte ihn zu sich berufen, damit er sich von dem auf ihm lastenden Verdacht der Ermordung des Aristobulos reinige.

Es ist ein charakteristisches und dem barbarischen Despotismus natürliches Verlangen, daß die, welche ihn im Leben begleitete, auch nach Abschluß desselben ihm in den Tod folge. Es ist die Idee, die in Indien die Opferung der Witwen und in dem nordischen Altertum[1]) wie auch heutzutage noch bei den Wilden Afrikas, die Hinschlachtung der Günstlinge bei dem Tode ihrer Gönner vorschreibt. Dies ist übrigens ein der menschlichen Natur, besonders aber den selbstbewußten Individuen eigenes und uns leicht verständliches Gefühl. Was bei den Naturvölkern in dem naiven Bedürfnis wahrzunehmen ist, mit den Geliebten nach dem Reiche des Todes wandern zu wollen, findet in dem verfeinerten Geiste Hebbels in folgenden Worten Ausdruck: „Einen Zauber sollte wahre Liebe ausüben, den, daß zwei Herzen, die in einander aufgehen, nicht getrennt werden, sondern nur zusammen sterben könnten. Das sollte ihre Probe sein, und so sehr, daß auch der Entfernte stürbe in dem Augenblick, wo der oder die Andere gestorben wäre."[2])

All diesem aber paart sich unbewußt die Idee, daß der Überlebende kein Recht mehr habe, weiter zu leben. Und in Herodes gesellt sich zu dem Gedanken, daß Mariamne ihn überleben könnte, noch der Argwohn, daß, wenn er tot sei, sie vielleicht dem Antonius gehören könne, dem Alexandra von Mariamnens Schönheit hat sagen,

---

[1]) So durchbohrt sich Brunhilde nach dem Tode Sigurds, nachdem sie Gunnar ihre Bestattung folgendermaßen anbefohlen hat: „Laß auf ebenem Felde einen großen Scheiterhaufen errichten und eine Decke darüber spannen mit Männerblute gerötet. Mir zur Seite laß Sigurd den hunnischen König verbrennen, ihm zur andern aber seine Mannen, zwei zu Häupten und zwei zu Füßen, nebst (zwei Hunden und) zwei Habichten; so ist alles nach Gebühr geordnet. Zwischen uns beiden aber laß wieder ein bloßes Schwert liegen wie damals, als wir ein Lager teilten und Ehegatten hießen. Nicht fällt ihm das Thor (der Hel) auf die Ferse, wenn ich ihm folge. Auch ist unser Leichenbegängnis nicht armselig, wenn ihm die fünf Mägde und acht Diener folgen, die mein Vater mir mitgab." (Volsungasaga, Kap. 31.)

[2]) Tagebücher 22. Januar 1847 (II, 220). Vergl. auch S. 164, Anm. 2. Derselbe Gedanke liegt auch in den Worten des Herodes an den Titus, als er die Mariamne ins Gefängnis hat abführen lassen:

„Ha! Ha! Zu der hab' ich einmal gesprochen:
Zwei Menschen, die sich lieben wie sie sollen,
Können einander gar nicht überleben,
Und wenn ich selbst auf fernem Schlachtfelde fiele:
Man brauchte dir's durch Boten nicht zu melden,
Du fühltest es sogleich, wie es geschehen,
Und stürbest ohne Wunde mit an meiner!" (IV, 8.)

und ihm das Bild des Aristobulos, welcher der Schwester ja so ähnlich war, hat zeigen lassen.

Mariamne, die sich schon vorgenommen hatte, ihren Gatten nicht überleben zu wollen, weigert sich kraft des Gefühls ihrer Würde, dem Gatten den verlangten Eid zu leisten.[1]) Nun giebt Herodes Joseph, dem Gatten seiner eigenen Schwester Salome — den die Furcht mutig machen werde —, jenen fürchterlichen Befehl; Joseph aber verrät das Geheimnis. Herodes kehrt wider aller Erwartung zurück und wird von Mariamne mit jener stummen Entrüstung empfangen, wie es ihrem Charakter gemäß zu erwarten ist. — Die Liebe würde jedoch zuletzt triumphieren, aber Herodes mißversteht die Kälte der Gattin und auch ihre Freude bei der Nachricht, daß Herodes mit Antonius wieder in den Krieg müsse. Mariamne ist erfreut, weil sie glaubt, daß es sich nun zeigen werde, ob jener schreckliche Befehl nur eine Folge ungeheurer Leidenschaft gewesen sei. Aber vor dem Geiste des Herodes taucht der Schatten des Aristobulos wieder auf und führt ihn zu der Überzeugung, daß Mariamne ihn nicht mehr lieben könne. Er reist also ab und hinterläßt nun dem galiläischen Feldherrn Soemus den Befehl, die Königin zu töten, wenn er nicht zurückkehre.

Der Krieg, in den Herodes gerufen worden war, ist der zwischen Octavianus und Antonius, der mit der Niederlage und dem Tode des letzteren endet. Als die Nachricht hiervon in Jerusalem eintrifft, halten alle den Herodes für verloren. Octavianus verzeihe nichts, sagte man. Und Soemus, der für Mariamne eine Ergebenheit hegte, die an Liebe streifte, und der den furchtbaren Auftrag nur angenommen hatte, um zu verhindern, daß er einem anderen übergeben würde, der ihn vielleicht ausgeführt hätte, hält nun den Augenblick für gekommen, denselben der Königin mitzuteilen. — Mariamne sagt sich nun, daß also nicht in einem Augenblick leidenschaftlichen Ungestümes der Gatte jenen ersten Befehl gegeben, sondern daß die große Liebe, die seither das Licht und die Wärme ihres Lebens war, nur ein von ihr verkannter Egoismus gewesen sei.

---

[1]) Denn wie sie zu sich selbst sagt: „Das kann man thun, — erleiden kann man's nicht!" oder wie sie dem Herodes antwortet, der ihr erzählt, daß ein Weib den Scheiterhaufen ihres Mannes bestiegen habe, und sie höhnisch fragt, ob sie dieses Weib verachte:

„. . . . Wer sagt dir das? —
Sie ließ ja nicht zum Opfertier sich machen,
Sie hat sich selbst geopfert, das beweist,
Daß ihr der Tote mehr war als die Welt."

„. . . . So ist das Ende da! —
Und welch ein Ende! Eins, das auch den Anfang
Verschlingt und alles! Die Vergangenheit
Löst, wie die Zukunft, sich in nichts nur auf!
Ich hatte nichts! Ich habe nichts! Ich werde
Nichts haben! — War denn je ein Mensch so arm?"

Es ist die trostlose Einsamkeit desjenigen, der sich bei der Höhe seines Standes, bei der Größe seiner Seele, den Menschen entrückt fühlt in dem Augenblicke, in dem ihm die einzige Stütze des Lebens genommen ist.

Dieser Charakter der Mariamne, dessen Stolz eine maßlose Leidenschaft nicht an den Tag treten läßt, ist in einer herrlichen Weise vertieft, und die Rache, die Mariamnes verkannte Seele nimmt, ist, so seltsam sie uns auch scheinen mag, doch natürlich, wenn man den Charakter selbst näher betrachtet. Ihr erster Schmerz giebt ihr einen Dolch in die Hand, doch sie ändert ihren Vorsatz und befiehlt ein glänzendes Fest:

„. . . . Schließt die Prunkgemächer auf
Und ladet alles ein, was jubeln mag!
Steckt alle Kerzen an, die brennen wollen,
Pflückt alle Blumen ab, die noch nicht welkten,
Es ist nicht nötig, daß was übrig bleibt!"

Dieses Fest, das sie gerade an dem Tage giebt, da die Nachricht von dem Tode des Herodes zu erwarten ist, versetzt alle in Verwunderung und Unwillen, und das ist ihre Rache.[1])

Als Herodes, dem Oktavian (als es ihm bevorstand Kaiser zu werden) seine Gnade und eine weitere Provinz geschenkt hatte, zurückkehrt, in den glänzenden Saal tritt und daselbst Mariamnen seinen Tod in Freuden feiern sieht (der von ihm gesandte Bote war noch nicht angekommen), läßt er sie ins Gefängnis werfen, richten, und, da sich Mariamne nicht verteidigt, zum Tode verurteilen. Nach Vollstreckung des Richterspruches teilt Titus, der römische Feldherr, im Auftrage der Königin dem Herodes mit, daß Mariamne unschuldig gestorben sei, und der König gerät darüber in die tiefste Verzweiflung. Gerade damals waren, von einem Stern geleitet, die drei Könige aus dem Morgenlande angekommen, um den Herodes,

[1]) Die Tanzscene ist von Hebbel erfunden. Nach Flavius läßt Herodes, durch ihre Worte argwöhnisch geworden und von Salome aufgehetzt, sie und Soemus erst ein Jahr nach der Rückkehr von seiner Zusammenkunft mit Oktavian töten.

der biblischen Tradition zufolge, nach dem neuen Könige der Juden zu befragen, der in seinem Reiche geboren worden sei. Herodes, der für seine Herrschaft fürchtet, will nun gerade sie, das einzige, das er auf der Welt noch hat, um jeden Preis verteidigen. Er geht mit sich zu Rate und giebt alsdann den Befehl zu dem Kindermord in Bethlehem. Darauf fällt er erschöpft in Titus' Arme, der gleichsam der ideelle Zuschauer ist und die ruhige Gerechtigkeit in all diesen Stürmen bedeutet.

Unleugbar haben die letzten Akte dieses Dramas einen großartigen historischen Hintergrund. Es ist der bekannteste und zweifellos interessanteste Wendepunkt der Geschichte, es ist der Anfang der modernen Zeit. Der Dichter hat es verstanden, die Vertreter der verschiedenen Nationalitäten, im Kampfe unter sich, einander gegenüber zu stellen: die hebräische Welt, zerrissen durch Zwietracht und innere Kämpfe, mit einer verkannten oder zu politischen Zwecken benutzten Religion, in welcher der prophetische Geist, der überall wehte, die Seele des Priesters Sameas entflammte, so daß er noch mitten in seinen Todesqualen prophezeit; die alte asiatische Welt, die morsch zerbröckelt, ist verkörpert in der Figur des Sklaven Artaxerxes, der wie seine Vorfahren im Hofe der persischen Könige, als Uhr dient und aus Gewohnheit, seinen Puls fühlend, immerfort eins, zwei, drei u. s. w. zählt; endlich die triumphierende römische Welt, fest in ihrer Macht und Weisheit, fest in ihrem Recht, in der alten Gewohnheit zu herrschen, aber ebenfalls von der mächtigen Krise getroffen, die dem Anbruch des Kaisertums voranging.

Und mitten in all diesem das Hereinbrechen der neuen Zeit mit dem Kinde von Bethlehem, das die Könige ferner, unbekannter Völker anlockte.

Dieses großartige Ganze, in dessen Mitte die Gestalt des Herodes steht, der den dämonischen Charakter eines gewaltigen Rebellen annimmt, den Charakter, für den ihn der jahrhundertelang fortwirkende Fluch der Völker getroffen, hat jedoch den argen Fehler, daß es uns unmotiviert Neues und Unerwartetes bringt, so daß sich zu unserer Verwunderung auch die Ungläubigkeit gesellt. Daher ist es begreiflich, daß sowohl die zeitgenössischen Kritiker als auch Kuh, Gottschall und Bulthaupt diese schlecht gelungene Verquickung von historischen Motiven in einem Drama tadelten, das von Hause aus ein psychologisches ist und hätte bleiben sollen. Von Julian Schmidt will ich nicht reden, da ihm seine Gereiztheit gegen unseren Dichter viel von seinem Ansehen nimmt.

Trotz der Behauptung Hebbels, daß er schon von Anfang an die historischen Motive vorbereitet habe, fühlt dies niemand heraus, und wir begreifen nicht, welchen Zusammenhang die Eifersucht des Herodes und der Tod seiner Gattin mit dem Eintritt des Messias in die Welt hat. Das Psychologische und das Historische sind zwei Momente die nebeneinander stehen, ohne aufeinander einzuwirken, und dadurch dem Drama die Einheitlichkeit nehmen, abgesehen davon, daß die so rücksichtslos analysierende Art Hebbels, die Schärfe in der Beobachtung der menschlichen Leidenschaft, jenes Dämmerlicht unmöglich macht, das zur Darstellung von Wundern notwendig ist. Nichts bereitet die Seele des Zuschauers, der nur mit dem ganz menschlichen Konflikte der Herzen des Herodes und der Mariamne beschäftigt ist, zu der weichen, religiös-begeisterten Stimmung vor, die dazu nötig wäre, um uns an die Erscheinung des Sternes und an die heiligen drei Könige glauben zu lassen. Die so klare psychologische Analyse Hebbels ist wie ein zudringlicher Lichtstrahl, der in den Halbschatten der Grotte hineindringt, in der man die heiligen Mysterien darstellt, und zerstört die Illusion.[1])

Ein anderer Fehler, den besonders die Zeitgenossen dem Dichter vorgeworfen haben, ist der, daß er — obgleich nach Joseph Flavius — eine dramatische Situation wiederholt habe, die nämlich, in welcher Mariamne bei der zweiten Abreise des Herodes wieder unter das Schwert gestellt und wieder von diesem Befehle unterrichtet wird. Dies ist jedoch, genau betrachtet, nur eine scheinbare Wiederholung, denn die Gefühle der Heldin sind in den beiden Fällen grundverschieden. Viel mehr als die Wiederholung einer Situation ist es eine seelische Prüfung, deren Ausgang man mit lebhaftem Interesse erwartet, um zu sehen, welche Wirkung die Überzeugung von der Beleidigung hat, die der Gatte dem Menschlichkeitsgefühl[2]) der

[1]) Auch in der „Judith" giebt es Wunderbares in den Volksscenen, ohne daß die tiefe Psychologie des Charakters der Heldin deren Wirkung zerstört. Aber in jenem Drama trägt der Ton der ganzen Komposition dazu bei, das Gefühl hervorzurufen, das uns den Glauben an den „unsichtbaren Gott" giebt, der sein Volk von dem Feinde befreien wird. Das patriotische und religiöse Motiv überwiegt, beherrscht alles und zwingt uns die nötige Ehrfurcht ab. In „Herodes und Mariamne" dagegen treten die drei Könige auf, mitten in den menschlichsten Kämpfen und Leidenschaften, während sie niemand erwartet, und darum lassen sie uns kalt, wenn sie nicht geradezu zum Lachen reizen, wie es bei der Aufführung in Berlin 1874 (nach Bulthaupt III, S. 150) geschehen sein soll.

[2]) „Kann ich mit dem noch leben, der in mir
Nicht einmal Gottes Ebenbild mehr ehrt?" (V, 6.)

Königin angethan. Und diese Wirkung, das Verschwinden jeder Lebenslust aus der Seele Mariamnes, dieses kalte Todesverlangen, das Vergessen der Umwelt, ja sogar der eigenen Kinder, nur weil sie sich unfähig glaubt, länger zu leben[1]), gehört zu dem Tragischsten, was wir besitzen!

Es ist ihre vereinsamte und leidenschaftliche Seele, die da fällt und sich nicht mehr aufrichten kann: das Bewußtsein, daß sie ihm ein Gegenstand gewesen sei und weiter nichts[2]) — der Gedanke, daß sie sich so sehr getäuscht habe, vernichtet sie. In ihr ist nunmehr nur noch Würde, der sie Genugthuung zu verschaffen hat. Ihr angeborener Stolz entfaltet sich herrlich in der Scene vor ihren Richtern, hinter welchen sie die majestätischen Schatten ihrer Ahnen stehen sieht, mit denen sie so bald vereint sein wird.[3])

Titus selbst erkennt, daß es zwecklos wäre, sie für das Leben gewinnen zu wollen, und daß sie in ihrer beleidigten Liebe eigentlich schon gestorben sei.

Ein anderer Frauencharakter des heutigen Theaters, der von demselben schmerzvollen Erstaunen vernichtet wird, das ihr das Entschweben einer Illusion bereitet, ein psychologisch individueller Charakter, ist die Nora Ibsens, für die das Leben endet, die Haus

---

Denn wie Hebbel in seinem Tagebuch schrieb (26. Dezember 1839, I, 191), als er mit der Judith beschäftigt war: „Eine wahre, tiefe Verletzung trifft ja nicht den Einzelnen blos als Persönlichkeit, sie trifft ihn zugleich als Repräsentanten der allem Menschlichen zu Grunde liegenden Idee, und dieser Idee darf er nichts vergeben."

[1]) „Ich fühle keinen Schmerz mehr, denn zum Schmerz
Gehört noch Leben, und das Leben ist
In mir erloschen, ich bin längst nur noch
Ein Mittelding vom Menschen und vom Schatten
Und faß es kaum, daß ich noch sterben kann!" (V, 6.)

[2]) Ich möchte jedoch von Hebbel selbst nicht so absolut behaupten, wie es Bulthaupt (III, 104) thut, wenn er sagt: „Das Weib war ihm fast nur ein Objekt." Man wird bei ihm wie bei den meisten seiner Geistesverwandten zwischen Weib und Weib zu unterscheiden haben.

[3]) „Mein Auge sieht euch kaum, denn hinter euch
Stehn Geister, die mich stumm und ernst betrachten;
Es sind die großen Ahnen meines Stammes.
Drei Nächte sah ich sie bereits im Traum,
Nun kommen sie bei Tage auch, und wohl
Erkenn' ich, was es heißt, daß sich der Reigen
Der Toten schon für mich geöffnet hat
Und daß, was lebt und atmet, mir erbleicht.
Dort, hinter jenem Thron, auf dem ein König
Zu sitzen scheint, steht Judas Makkabäus:
Du Held der Helden, blicke nicht so finster
Auf mich herab, du sollst mit mir zufrieden sein!"

und Kinder verläßt, als sie erkennt, daß die Liebe ihres Gatten nur Egoismus ist, als sie sich von ihm verkannt und ungerecht beurteilt sieht. Mariamne sagt sich selbst:

„. . . eher gleicht
Dein Schatten dir, als das verzerrte Bild,
Das er im tiefsten Innern von dir trägt."

Auch Nora ist vernichtet, als sie einsieht, daß ihr Gatte sie nur als ein niedliches Haustierchen, als ein elegantes Püppchen betrachtet. Nora ist als Puppe angesehen, Mariamne als Sache, und das ist es, was beide vernichtet: die Verkennung ihrer Persönlichkeit. Nur daß die moderne, die nordische Frau mit ihrer starken und praktischen Natur sich noch nicht verloren giebt, sondern daß sie geht, um leben zu lernen, während das antike, leidenschaftliche Weib aus dem Leben scheidet.

Die Nebenpersonen mit ihren ausgeprägten Individualitäten sind wie die letzten Pinselstriche dieses farbenreichen Bildes voller Intriguen und Zwistigkeiten, dieser lärmvollen und bunten Welt, in der sich die starke, originelle Natur des Herodes stählen sollte. Alexandra, die ehrgeizige und intriguante Mutter der Mariamne, — Salome, die Schwester des Herodes, neidisch auf Mariamnes Schönheit und unfähig, ihr den Einfluß zu verzeihen, den sie auf die Seele des Herodes gewonnen hat, — der fanatische Aufrührer Sameas, — der schwache und eitle Joseph, der das Leben verliert, weil seine Gattin Salome den Herodes hat glauben machen, daß er jenen geheimen Befehl aus Liebe zur Königin derselben verraten habe, — Soemus, — der würdevolle Römer Titus, der zwar ein Verächter des Hebräertums, aber gerecht und streng, von der Seelengröße der Mariamne gerührt ist. Alle diese Figuren mit den Dienern, besonders mit dem vortrefflichen Artaxerxes, setzen sich zu dem farbenschimmernden Gemälde zusammen, in dem die Handlung allerdings manchmal erschlafft, ohne aber deshalb aufzuhören, interessant zu sein.

Das betrachtete Drama ist trotz der von uns hervorgehobenen Fehler, kraft seines hohen tragischen Sinnes, der an verschiedenen Stellen zu Tage tritt, entschieden beachtenswert.

Von großer psychologischer Tiefe, die zwar an Mystizismus streift, und von einer nicht zu leugnenden Wirkung ist die Scene, in welcher Mariamne, mit ihren Perlen geschmückt, in deren Mitte ihr auf dem Busen ein Rubin prangt, tanzt, aber blaß ist, als ob

sie schon dem Schattenreiche angehöre, und, als sie sich in einem Spiegel erblickt, betroffen ausruft:

„So hab' ich mich ja schon im Traum gesehn!"

Einen großen dramatischen Effekt bergen auch ihre Worte bei dem plötzlichen Eintreten des Herodes in sich:

„Der Tod! — Der Tod! — Der Tod ist unter uns!
Unangemeldet, wie er immer kommt!"

Die vortrefflichen Eigenschaften Hebbels als Tragiker zeigen sich also auch in diesem Drama, in der Konzeption sowohl wie auch in der Durchführung der Charaktere. Es wurde diesem Werke aber von den Zeitgenossen die ihm gebührende Achtung nicht gezollt, eben wegen des Mangels an Einheitlichkeit in der Komposition und wegen der schlecht gelungenen Verkettung der historischen Motive mit den psychologischen.[1])

---

[1]) Der bekannte Kritiker Hettner jedoch glaubte („Das moderne Drama" 1852, S. 135) aus der kunstvollen Abrundung der „Maria Magdalena" und des „Herodes und Mariamne" mit froher Gewißheit erkannt zu haben, daß auch die modernen Dichter sich der hohen Ziele des Dramas immer bewußter würden. —

Zuletzt sei es erlaubt, einige Worte Hebbels aus einem Briefe (10. April 1850, Tagebücher II, 326) an Professor Zimmermann anzugeben, auch darum, weil sie eine Rechtfertigung für die Art und Weise in sich bergen, in welcher wir die Handlungen der Mariamne betrachtet und zu erklären versucht haben. „... Später kann sie ihr Schweigen noch weniger brechen, denn sie vermag so wenig mehr mit, als ohne Herodes zu leben, sie vermag ihre Liebe zu ihm aber nur mit dem Dasein selbst zu ersticken, und daß diese ihre Liebe in den letzten Momenten die Gestalt des Hasses birgt, dürfte tief in der weiblichen Natur begründet sein und am Ende gar nur geschehen, weil auch sie wünscht, was er wünscht, nämlich, daß er sie nicht überleben möge."

Die Luſtſpiele. — Moloch. — Michel Angelo.

Im Winter 1849 wurden zum erſtenmal in Wien im Burgtheater „Judith“ und „Maria Magdalena“ aufgeführt; beide erzielten einen großen Erfolg. Im Frühjahr desſelben Jahres, den 19. April, wurde zum erſtenmal „Herodes und Mariamne“ gegeben, es fiel aber durch[1]), obgleich die weibliche Rolle mit viel Kunſt, mit Eifer und Wärme von Chriſtine Hebbel ſelbſt geſpielt wurde, die ſchon mit bedeutenden Erfolgen die Judith und die Klara gegeben hatte.

Hier beginnt eine für unſeren Dichter wenig glückliche Periode, denn auch ſein Märchenluſtſpiel „Der Rubin“, das er gegen den Rat von Kritikern und Freunden aufgeführt wiſſen wollte, und das im November jenes Jahres über die Bretter ging, erlitt, wir wollen es gleich hinzufügen, verdienterweiſe einen vollkommenen Mißerfolg.

Hebbel war für das Luſtſpiel nicht begabt. Die beiden, die er ſchrieb: „Der Diamant“ und „Der Rubin“, ſind trotz ihres Titels nichts weniger als Edelſteine. Sein philoſophiſch tiefblickender Geiſt geſtattete ihm nicht den tändelnden Scherz über die menſchlichen Schwächen und Miſeren, wie ihn übrigens auch der Ernſt ſeiner Seele und ſeines Charakters daran hinderte, ſei es gutmütig oder ſpöttiſch, über die Fehler ſeines Nächſten zu lachen.

---

[1]) Hebbel ſelbſt erzählt (Tagebücher II, 318), daß die Aufnahme „im höchſten Grade kühl“ war, und ſchreibt dies dem Umſtande zu, daß „das Verwirrende für die Maſſe der Zuſchauer in dem zweiten Moment des Dramas lag, in dem Hiſtoriſchen, deſſen Notwendigkeit, bei der großen Gleichgültigkeit der Meiſten gegen alle und jede tiefere Motivierung, ſie nicht begriffen“.

Es iſt ſeltſam, daß der Dichter ſelbſt nicht einſieht, daß ſeine Stärke hier ſowohl als auch in den anderen Dramen nicht im Hiſtoriſchen, ſondern im Pſychologiſchen liegt.

Der „Diamant“ war schon seines Stoffes wegen nicht geeignet, dem Publikum vorgeführt zu werden, denn die ganze Verwickelung des Lustspieles, das der Dichter für aristophanisch zu halten sich schmeichelte, besteht in dem Schicksal eines Diamanten, der von Hand zu Hand geht, bis er von einem Juden verschluckt wird, sodaß das Interesse des Zuschauers an die physischen Phänomene der Eingeweide des Juden gewiesen ist, durch die der kostbare Stein wieder zu Tage gelangen muß.

Das Stück ist schon 1841 in Hamburg entstanden und zu einem Berliner Preisausschreiben eingesandt worden. Den Preis erhielt Hebbel nicht, auch darum nicht, weil ein Konversationsstück verlangt wurde. 1847 ist es als Buch mit einem Vorwort und einem Prolog, der ebenfalls aus dem Jahre 1841 stammt, erschienen. Aufgeführt wurde der „Diamant“ bis jetzt noch nicht.

Der „Rubin“ ist ein dramatisiertes Märchen, ungefähr wie das von Schiller für die deutsche Bühne übersetzte „Turandot“ von Gozzi, nur daß ersteres die Erfindung unseres Dichters ist. Es handelt sich um die Tochter des Kalifen von Bagdad, die durch Zauberkünste in den Rubin eines Ringes verwandelt worden ist und nicht befreit werden kann, bevor dessen Besitzer ihn aus eigenem Willen von sich geworfen hat. Das geschieht.

Ein junger Mann, der nicht aus Habgier, sondern geblendet von der magischen Kraft, die aus dem Steine auf ihn wirkt, denselben entwendet hatte, wirft ihn, um ihn nicht in fremden Händen sehen zu müssen, in einen Fluß. So befreit er die Prinzessin, deren Gatte er dann wird. Dies alles jedoch verliert durch die berechnende, reflektierende Art Hebbels ganz jenes Dämmerlicht, dessen die wunderbare Welt der Sage und des Märchens bedarf, und so wird jede Illusion zerstört.

„Der Rubin“ stammt aus dem Jahre 1849 und ist die Dramatisierung von Hebbels gleichnamigem Märchen, das viele Jahre früher geschrieben wurde. Am 21. November desselben Jahres wurde es an der Wiener Hofburg erfolglos aufgeführt und erst im Jahre 1857 herausgegeben.

Als die für Hebbel fruchtbare Zeit, der Winter, gekommen war, beschäftigte er sich (1850) mit seinem Drama „Moloch“, dessen Plan schon früher und zwar in der Zeit jenes berühmten Brandes von Hamburg entstand, und dessen erste Scenen in Rom im Ko-

loſſeum und in Neapel in der Locanda la bella Venezia geſchrieben worden ſind.[1]) In dieſer Dichtung gedachte Hebbel den Urſprung der Religionen überhaupt darzuſtellen, indem er die Einführung des Molochkultus in Deutſchland zeigen wollte. Es iſt eine, wenn man will, großartige Idee, aber von jener Großartigkeit, die an das Groteske ſtreift, wie wir ſie bei Grabbe gefunden haben.[2]) Und beſonders im erſten der beiden ausgeführten Akte ſehen wir dieſelbe Titanenart, dieſelbe halb phantaſtiſche Scenerie mit Blitz und Donner, von welcher wir ſo viele Beiſpiele bei jenem wilden Genie getroffen haben.

Hebbel befand ſich, wie ſchon erwähnt, in keiner glücklichen Periode; es war für ihn ein Übergangsſtadium. Man ziehe ferner noch die ablehnende Haltung des neuen Burgtheaterdirektors Laube in Betracht, der jahrelang dieſes größte Theater Wiens und Deutſchlands den Werken Hebbels hartnäckig verſchloß, und man wird begreifen, daß er eine qualvolle und für ſeine Kunſt unzuträgliche Zeit durchmachte. Der feurige, wilde, jugendliche Schwung war dahin, und die heitere, die abgeklärte Ruhe des reifen Alters, jenes beruhigende Gefühl der eigenen Überlegenheit, das von jedem Erfolge unabhängig iſt, und das bei dem ſtarken Charakter und dem abſoluten Willen unſeres Dichters ſich einſtellen mußte, war noch nicht gekommen.

Das Bruchſtück des „Moloch“ zeugt trotz der kraftvollen Idee, die es durchweht, und trotz der oft grell aufleuchtenden großen Gedanken einer feierlichen und tiefen Poeſie doch von den traurigen Zuſtänden, von der harten Zeit, während welcher es geſchrieben wurde. Gewiß hat der Dichter das auch empfunden und ſo die

---

[1]) Schon am 9. Januar 1837 ſchreibt er im Tagebuch (I, 48): „Der Stifter einer Religion, — Sujet für ein Trauerſpiel.“ Auch wenige Verſe eines „Chriſtus“ ſind uns erhalten. — Am 28. Dezember 1841 „rumorte“ ſtark ſein „Moloch“ in ihm (vergl. auch S. 152, Anm.), und am 10. Februar 1842 ſchreibt er im Tagebuch (I, 263): „Der Moloch muß mein Hauptwerk werden.“ Am 12. Juni 1849 ſchreibt Hebbel in ſeinem Tagebuch nieder, daß er den erſten Akt beendet habe. Am 25. Oktober 1840 beendete er den zweiten Akt; aber auch noch in ſpäteren Jahren beſchäftigte ihn dieſer Stoff, und ſo erzählt er in ſeinem Tagebuch unterm 28. Juli 1854 (II, 408), daß Friedrich von Uechtritz (vergl. S. 140, Anm. 1), dem er die Idee des Dramas mitgeteilt habe, von derſelben ſo gepackt worden ſei, daß er ſich von ihr nicht mehr habe befreien können und eine unruhige Nacht gehabt habe.

[2]) Kuh nimmt ſogar, und vielleicht nicht mit Unrecht an (in der Einleitung zum VI. Band von Hebbels Werken, S. XXXI), daß eine Scene des Grabbeſchen „Hannibal“ Hebbel zu ſeinem Moloch angeregt habe.

Schaffensfreude an diesem unvollendeten Werke verloren. Wenn Hebbel selbst auch einmal Glaser gegenüber meinte: „Was mich an dem Stoffe reizte, das war die religiöse Idee und der Gedanke, ein Volk stammeln zu lassen. Das Eine habe ich in den Nibelungen dargestellt, das Andere werde ich im Christus thun. Das ist der Grund, weshalb ich den Moloch nicht vollende“,[1]) so müssen wir doch bei unserer Meinung bleiben.

Der Ursprung der Religionen ist ein Thema, das schon viele Dichter anlockte. Wir wollen hier nur Voltaires „Mahomet“ erwähnen, in dem, wie bei Hebbel, ein Religionsstifter dargestellt ist, der selbst von der Lehre, die er predigt, nicht überzeugt ist. Während aber in der Tragödie dieses französischen Skeptikers der Beweggrund für die Handlungen seiner Person in einem zügellosen Ehrgeiz liegt, läßt der deutsche Dichter seinen Helden nach historischen Motiven handeln, die in der Rache eines besiegten Volkes bestehen, das sich einen Vergelter erziehen will. Es ist die Rache Karthagos, das die wilden Völker eines letzten Thule zur Vernichtung Roms sich heranbilden will. Und unser Dichter wollte in seiner Gewissenhaftigkeit, in der er einen Stoff von allen Seiten aus und mit Berücksichtigung aller Gesichtspunkte betrachtete, am Schlusse des Dramas das religiöse Gefühl, die der menschlichen Seele natürliche und so mächtige Ahnung der Gottheit, triumphieren lassen.

Der alte Hieram, der unbekannte Bruder Hannibals, landet nach der Zerstörung Karthagos auf Thule und setzt in dessen Wäldern den Abgott Moloch nieder, den er mit Hilfe des Hohenpriesters glühend macht, um alsdann das Opfer vorzunehmen. Hieram hatte gleich nach der Landung all seine Gefährten getötet, und nun durchbohrt er in Gegenwart der bestürzten Germanen zu Füßen des Gottes auch den Priester, seinen letzten Getreuen. Dann reißt er einem Weibe das Kind aus den Armen und wirft es dem glühenden Ungeheuer hin. Die verblüfften Germanen lassen ihn gewähren und knieen sogar vor dem Götzen nieder, den sie für einen von dem Himmel herabgekommenen Gott halten. Der einzige, der diesem Wahnsinn der Masse zu steuern sucht, ist der alte König, der den Abgott und dessen Priester vernichten will. Aber sein eigener Sohn, der fanatische junge Teut, lehnt sich gegen die Profanation auf und kämpft, dem Befehle Hierams gehorchend, mit seinem Vater, dem er das Schwert entreißt, das zu Füßen des

[1]) Werke, herausgegeben von Kuh, Einleitung zum VI. Band, S. 18.

Moloch niedergelegt wird. Der Alte jedoch flüchtet sich in seiner Scham, besiegt worden zu sein, in eine Höhle und schwört, dieselbe nicht mehr zu verlassen, bevor sein Sohn selbst ihn hole.

Das erhaltene Bruchstück des Werkes endet mit der Begeisterung der Germanen, die nun gehen ihr Land urbar zu machen, und wo nun das Korn und die Traube wachsen sollen, wo sie Häuser bauen werden und Schiffe, um die Ozeane zu befahren, denn so will es Moloch. Und sie fangen im Namen des Abgottes das Werk der Kultur an.

In den folgenden Akten hätte sich zeigen sollen, wie dieser „Eisenklump", wie Hieram den Abgott nannte, mittels des durch ihn geweckten religiösen Gefühls mächtiger wurde als der, der ihn geschaffen hatte. Es gedeiht alles, und die Kultur ist in jenes Volk eingedrungen. Die bebauten Felder tragen Früchte. Häuser entstehen, die Barbaren nehmen Kultur an. Hieram spricht ihnen von Rom und beschreibt mit lebhaften Worten die Länder des Südens.

Aber der junge Teut hat bald den Betrug erkannt, den Hieram mit seinem Abgott treibt, und geht in die Höhle, seinen Vater aufzufordern, sich das Schwert zurückzuholen. Dieser tritt heraus und schwört, ihn zu töten; vorher aber will er den Moloch zertrümmern. Doch sobald er die wunderbaren Veränderungen sieht, die während seiner Selbstverbannung in den Wäldern geschehen sind, ist er so begeistert, daß auch er sich zu des Molochs Füßen wirft und ihn anbetet. Hieram stürzt sich ins Meer, nachdem ihm Teut geschworen hat, nach Rom zu ziehen.

Das Drama wäre bei Hebbels kraftvoller Poesie gewiß ein bedeutendes Werk geworden, aber der Dichter ließ es unvollendet, und damit müssen wir uns bescheiden.

Die Epoche, in der Hebbel wirkte, schritt schon den nationalen Umwälzungen unserer Zeit entgegen und fand wohl keinen Gefallen mehr an dieser historisch-symbolischen Gattung, sondern verlangte mehr menschliche Wahrheit, aber weniger Grandiosität.

Auch der Geist Hebbels neigte immer mehr zur künstlerischen Betrachtung, zur Gestaltung menschlicher Wahrheiten hin, und so bereitete in dem Dichter der „Judith" sich allmählich die Schöpfung der alten Recken des Nibelungenliedes in ihrer rauhen Energie, in ihrer originellen und starken Eigenart vor.

Ein Abbild seines neuen Seelenzustandes ist das kurze Drama „Michel Angelo", in welchem eine heitere, ruhige und überlegene Ironie zu Tage tritt, woraus wir ersehen, daß der Dichter nunmehr, nachdem er die Kämpfe überwunden hatte, in die reinen Regionen der Helikoniden emporgestiegen war, wo die Stürme jener tief unten liegenden Welt ihn nicht mehr erreichten.

Dieses Werk, das Bulthaupt treffend ein „satirisches Festspiel" nennt, stellt die Anekdote dar, welche der Historiker de Thou von Michel Angelo erzählt, der auf dem Kapitol zu Rom eine seiner Statuen, von der er zuvor den einen Arm brach, begraben haben soll, damit sie wieder ausgegraben und als antik bewundert werde. Als dies geschehen war, soll er den frappierten Kritikern den fehlenden Arm gezeigt, dadurch das als antik bewunderte Werk als sein eigenes dokumentiert und sich so die Achtung für seine Statue gesichert haben, die man ihm sonst nicht hätte zu teil werden lassen.

So spottete nun Hebbel über die Kritiker, nachdem er sich so oft über sie geärgert hatte; das war das Zeichen, daß er sich nunmehr ihrem Tadel überlegen fühlte und sich seiner selbst bewußt geworden war.

Im November 1850 hat Hebbel dieses Werk begonnen, und am 18. Dezember 1850 (Tagebuch II, 332) schreibt er: „Eben, abends um 8 Uhr, habe ich das Drama Michel Angelo vollendet, das ich vor etwa vier Wochen anfing." 1855 ist auch dieses Werk erschienen; es ist Robert Schumann gewidmet. Aufgeführt wurde es bis jetzt nur in der Wiener Hofburg, wo es am 18. April 1861 zum erstenmal in Scene ging und einige Wiederholungen erlebte.

Sein nächstes Werk, die „Agnes Bernauer", führte Hebbel in der nun erlangten inneren Ruhe durch. Ja, durch die Fürsorge seiner Frau und durch die Freude, die er an dem Gedeihen seiner kleinen Christine hatte, wurde sein Wohlbehagen, seine Seelenstimmung noch gehoben.

Agnes Bernauer.

Der Stoff der „Agnes Bernauer“ ist der Geschichte Bayerns entnommen, und zwar jener ereignisvollen Epoche, welche der Neuzeit voranging und sie einleitete.[1]) Auch dieses Drama hat einen bunten und doch historisch genauen Hintergrund. In „Herodes und Mariamne“ waren es der Untergang der alten asiatischen Welt und das bescheidene Auftreten des demütigen und an Wundern reichen Christentums gewesen, die den psychologischen Konflikt scharf hervortreten ließen. In dem Drama des deutschen, des bayrischen Stoffes hat der Hintergrund mittelalterlicher Geschichte nicht die Großartigkeit eines historischen Konfliktes, doch gerade diese verminderte Breite des Rahmens steigert nur noch die Lebhaftigkeit der Handlung. Das Stück spielt in der geräuschvollen, frischen Welt des mittelalterlichen Deutschland mit seinen starken, tapferen und unbesonnenen Rittern, mit den Turnieren und Fehden, kurz mit all dem Zorn und Haß der Parteien und mit dem unaufhörlichen Entstehen kleiner und kleinster Staaten. Es waren jene Staaten, die später zu dem bunten Ganzen Deutschlands wurden, mit seinem wie ein antiker Jupiter fernen und schwachen Kaiser, der nur im stande war, sich abwesend anbeten zu lassen. Mitten in all diesem aber

---

[1]) Agnes, die Tochter oder vielleicht auch die Magd des Barbiers Kaspar Bernauer aus Augsburg, lebte von 1432 an mit Albrecht, dem einzigen Sohn des Herzogs Ernst von Bayern-München, im Schlosse Vohburg; wahrscheinlich schon von Anfang an heimlich, später aber als legitime Gattin des jungen Fürsten. Doch sie wurde als Hexe angeklagt und am 12. Oktober 1435 bei Straubing in der Donau ertränkt. Im November versöhnte sich der junge Herzog wieder mit dem Vater, und ein Jahr darauf heiratete er die Prinzessin Anna von Braunschweig. Aber noch im Jahre 1447 ließ er die Gebeine der Agnes in der Kapelle von Straubing beisetzen und mit einer Marmortafel decken.

ein Bürgerstand, der sich in Zünften und Kunstgenossenschaften zusammenschließt, sich ehren und in seiner Macht sogar fürchten läßt, der, von dem Adel geduldet, wenn nicht anerkannt, sich allmählich eine Bedeutung in der Gesellschaft erringt.[1])

Diesem Bürgerstande, der anfängt, seine Rechte in dem öffentlichen Leben geltend zu machen, gehört Agnes, die Tochter des Baders und Chirurgus zu Augsburg, die Heldin des Dramas, an. In der Liebe des jungen Fürsten zu ihr, die ihrer Schönheit wegen der Engel von Augsburg genannt wird, einer Liebe, die der Herzog Ernst aus diplomatischen Gründen um jeden Preis verhindern muß, liegt der Konflikt dieses Dramas.

Hebbel war sozialen und politischen Fragen nicht geneigt, und wenn er darüber nachdachte, so kam er [illegible] Schlüssen demokratischen Sinnes. Vielleicht weil er zu genau das Volk und sein Elend kennen gelernt hatte, war er zu der Überzeugung gelangt, daß das Heil nicht von unten herauf, sondern von oben herab, nicht von der Anarchie, sondern von der Ordnung zu erwarten sei. So tadelte er 1848 die Exceſſe der Wiener Revolution, wie er später auch die Ausschreitungen der Reaktion kritisierte.

Dieses ist seltsam genug bei einem zu Extremen geneigten, bei einem den künstlerischen Formen gegenüber so revolutionären Künstler. „Agnes Bernauer", die wie eine Anklage hätte sein sollen gegen die Tyrannei der Staatsgewalt, die das Leben einer Unschuldigen opfert, wurde vielmehr zu einer Proklamation der bestehenden Staatsordnung, die zu berühren für ihn schon ein Verbrechen bedeutete. Es ist jedoch unleugbar, daß der Konflikt unseres Dramas ein durchaus tragischer ist, denn er kann nur durch den Tod gelöst werden.

Der Dichter Graf Törring, der beste aller, die vor Hebbel diesen Stoff behandelten, läßt in einem ausgezeichneten Volksstück: „Agnes Bernauer. Ein Vaterländisches Trauerspiel" (1780), ein nicht zu rechtfertigendes Todesurteil gegen Agnes von den Ministern

---

[1]) Der Vater der Agnes Bernauer sagt von seiner Tochter: „Vor fünfzig Jahren hätte sie bei einem Turnier nicht einmal erscheinen dürfen, ohne gestäupt zu werden, denn damals wurde die Tochter des Mannes, der dem Ritter die Knochen wieder einrenkt und die Wunden heilt, noch zu den Unehrlichen gezählt. Es ist nur zur Erinnerung!" (I, 18).

Ein Ball war zu Ehren des jungen Fürsten Albrecht gegeben worden, und der Bürgermeister glaubt sich dazu verpflichtet, den Fürsten darauf aufmerksam machen zu müssen, daß es zwar ein Ball für die Patrizier sei, daß aber „auch die Zünfte kommen!" (I, 13).

des regierenden Herzogs ohne dessen Wissen vollziehen. Es ist eine Hofkabale im Spiele, die der von Albrecht beleidigte Verwalter von Straubing anzettelte, und deren Folgen zu verhindern Herzog Ernst zu spät kommt.[1])

So bildet nur das Schicksal der armen Agnes den Mittelpunkt dieses Dramas.

In dem Werke Hebbels dagegen wird die Ausführung eines regelrechten von Juristen gefällten Urteils von dem Herzog Ernst selbst befohlen; allerdings erst nach langer Überlegung, anderthalb Jahre nach dem Tode des Sohnes seines Bruders, den er zum Nachfolger in der Regierung ernannt hatte, um der Gattin (Agnes) des eigenes Sohnes (Albrecht) den Tod zu ersparen.

Hebbel hätte aus dem Herzog Ernst einen blutdürstigen Tyrannen machen können, der nur auf die Erreichung seiner Ziele bedacht gewesen wäre. Dagegen ist der Herzog, über dessen gelungene Charakterisierung alle Kritiker übereinstimmen, voll von Weisheit, Güte und Selbstlosigkeit. Nicht sein despotischer Tyrannenwille läßt die Tochter Augsburgs opfern, sondern ein kategorischer Imperativ, die Überzeugung, eine Herrscherpflicht zu erfüllen. Es wäre für Hebbel leicht gewesen, alle zu befriedigen und den Herzog Ernst so darzustellen, daß er mit der Verurteilung der Agnes von seinem Standpunkte aus recht gehandelt hätte. Und doch hat sich Hebbel nicht mit dem oben angeführten Gedanken begnügt, sondern er wollte den Herzog nicht nur von seinem, sondern auch von unserem Gesichtspunkte aus recht handeln lassen; so gab er ihm den kategorischen Imperativ, und dies ist der wunde Punkt des Dramas.

Es ist nicht zu leugnen, daß die ganze Sympathie des Lesers auf der Seite der unschuldigen Gattin Albrechts ist, die in die Donau gestürzt wird. Und da der Leser oder Zuschauer nicht wie der Kritiker und Philosoph abzuwägen, zu urteilen gewohnt ist, so kann er auch nicht auf die Seite des Fürsten treten, nachdem er auf der von dessen Opfer gestanden hat. Ohne Zweifel hat sich Hebbel hier, wie leider auch sonst schon, verleiten lassen, sich in subtilen Reflexionen zu ergehen, wodurch er die künstlerischen Effekte, die tiefe Wirkung, die ästhetische Vollkommenheit, aus dem Auge verlor.

---

[1]) Auch Böttger behandelte diesen Stoff dramatisch (1846); desgleichen Melchior Meyr.

Über die verschiedenen Entwürfe dieses Stoffes, mit denen sich Otto Ludwig quälte, werden wir später sprechen.

Diese Reflexionen sind Hebbels Schwäche und Kraft zugleich, sie haben seinen Schöpfungen einerseits zwar einen psychologischen, einen hohen moralischen Sinn gegeben, andererseits jedoch ihnen die künstlerische Naivität, die unmittelbare Frische genommen, wie sie ein aus einem Gusse geschaffenes Werk nötig hat.

Dieses Stück hätte ursprünglich ein Drama der heißen und abenteuerlichen Liebe Albrechts zu dem süßen Mädchen Augsburgs werden sollen, das diese Liebe wie ein Geschenk des Fatums entgegennimmt, und der es sich wie berauscht, aber mit der Ahnung des nahenden Unglückes hingiebt, mit dem es sein Glück erkaufen muß; doch dem Dichter ist seine Schöpfung zu dem, wenn man will, ebenfalls dramatischen Konflikte der Verhältnisse des Individuums zum Staate geworden.[1]) So wie er die Lage der Dinge dargestellt hat, gab es keinen anderen Ausweg als die Aufopferung der Agnes. Da Albrecht mit der Baderstochter keine Thronfolger hätte zeugen können, so wäre der Bürgerkrieg, der Streit um die Thronfolge unvermeidlich gewesen und hätte das junge Leben eines kaum und mit vielen Anstrengungen errichteten Staates, dessen Fortbestehen noch nicht einmal verbürgt war, vernichtet. Um der Sicherheit Tausender willen mußte Agnes sterben, da sie auf Albrecht weder verzichten konnte noch wollte, wie auch er nicht auf sie. Unter solchen Umständen also kann ihr Tod nicht ausbleiben. Wir aber dürfen ihn gerade deshalb nicht billigen, gerade deshalb die Gründe des Herzogs nicht anerkennen und die unschuldig Geopferte nicht vergessen. Der Zuschauer kann sein Interesse nicht teilen; der Dichtung ziemt nicht der kalte Gleichmut, den nur der Historiker von seinen Lesern beanspruchen darf, und so ist hier die aristotelische Einheit der Handlung gestört — die einzige der drei Thesen dieses ersten Ästhetikers, die während all der Wandlungen blieb, welche die Normen theatralischer Dichtung seither erlebten. Und in der erwähnten Zerstörung der Einheit der Handlung liegt auch, was die übrigen Kritiker nicht hervorheben, der Fehler dieses Stückes, den man stets in der Versöhnung Albrechts mit dem Vater suchte. Diese

[1]) Er selbst bekennt in seinem Tagebuch (24. Dezember 1851, II, 358), daß er nie wie bei diesem Drama „... erfuhr, daß in der Kunst das Kind den Vater, das Werk den Meister belehrt. Nie habe ich das Verhältnis, worin das Individuum zum Staate steht, so deutlich erkannt wie jetzt, und das ist doch ein großer Gewinn!“ — philosophisch ohne Zweifel — aber die Kunst ist nicht dazu da, um Rechtsbegriffe zu verkörpern, und besonders ist es nicht die Vernunft, die den Konflikt der Leidenschaft lösen soll, wie Julian Schmidt (III, 164) bemerkt.

Versöhnung ist ja nur eine notwendige Folge davon, daß der Dichter das Recht des Staates als Mittelpunkt der Handlung, daher als Mittelpunkt des Interesses zu stark betont hat, das Recht, welches die Handlungsweise des Vaters nicht nur rechtfertigt, sondern sogar verlangt. Und da nun einmal das Staatsinteresse zum Brennpunkte des Werkes gemacht war, so war es auch natürlich, daß es nicht nur über den alten Herzog, sondern auch über den rebellischen jungen Albrecht triumphieren mußte. Anders wäre es, wenn dies Staatsrecht schon von Anfang an das Hauptmotiv des Dramas gewesen wäre, wenn es gleich als ein Verhängnis über der Handlung geschwebt, wenn man von vornherein gefühlt hätte, daß einem unerbittlichen, aber gerechten Gesetze von der Leidenschaft der Liebenden eine Beleidigung angethan worden sei; so aber macht der hartnäckige Widerstand des Herzogs Ernst fast den Eindruck der nörgelnden Autoritätssucht eines Vaters, der dem Glücke seines Kindes den Weg vertritt. Wenn es nun auch später dem Dichter gelingt, uns zu überzeugen, daß der Herzog Ernst richtig handelte, als er sich dieser Heirat widersetzte, so schwanken wir dennoch, ob wir seine wichtigen Gründe billigen, oder ob wir das Mitleid für die bürgerliche Gattin Albrechts beibehalten müssen, die als Sühnopfer den Wellen der Donau preisgegeben wurde. Und dies unser Schwanken ist eben die Folge der Zerstörung der Einheit der Handlung, deren Hauptmotiv ursprünglich die Liebe war, deren Hauptmotiv alsdann das Staatsinteresse geworden ist.

Wenn man dies berücksichtigt, so kann man allerdings nicht leugnen, daß der so motivierte Tod der Heldin für das Wohl des Staates nicht nur eine gewisse Verklärung erhält, sondern auch aus einem echt tragischen Konflikte erwächst, denn die verschiedenen Motive stoßen in der dramatischen Handlung mit einer absoluten und verhängnisvollen Kraft zusammen, die aus Notwendigkeit und Wahrheit hervorgeht, nicht wie in so vielen anderen Werken aus einer künstlichen Konstruktion, aus Voraussetzungen oder aus Mißverständnissen.

Ferner ist der Charakter der Heldin meisterlich mit ihrem Schicksal in Übereinstimmung gebracht, so daß derselbe uns auch weniger herb anmutet. Agnes ist schon von Anfang an dargestellt als wie von dem Schatten, von einer Ahnung des Unglücks betrübt. Als Albrecht mit dem seiner Natur eigenen Ungestüm fragt, ob sie ihn liebe, antwortet Agnes: „Schont mich, oder fragt mich, wie man ein armes Mädchen fragt, von dem man glaubt, daß ein ungeheueres

Unglück es treffen könne!“ Aber auch der Glanz ihres neuen Standes blendet sie nicht; sie verliert sich in den großen Gemächern des Schlosses, sie fühlt sich nicht angeheimelt von dem Reichtum, von den Edelsteinen, mit welchen der Gatte sie schmückt. Sie legt dieselben vielmehr gleich ab, denn sie kann die Enge, die Einfachheit ihres traulichen Vaterhauses nicht vergessen. Sehr gut bemerkt Bulthaupt, daß der Tod der Agnes einen zu niederschmetternden Eindruck gemacht haben würde, wenn bei ihr die Liebe zum Leben stärker ausgeprägt gewesen wäre, so dagegen ruft dieser Tod, den sie als den Preis für das ihr beschiedene Glück geahnt und angesehen hat, nicht unsere Auflehnung gegen ihr Geschick hervor, sondern giebt uns die triste Überzeugung eines für sie einzig möglichen, wie aus einer verhängnisvollen Vorbestimmung erstehenden, ihrem Wesen entsprechenden Endes. Agnes ist unter den Frauengestalten unseres Dichters diejenige, welche die größte Anmut und am meisten Weiblichkeit besitzt. Wie die blonde und engelhafte Schönheit ihrer Person so ist ihr Charakter von einer sanften Vollkommenheit. Aber Agnes erscheint uns auch als der am wenigsten individuelle Charakter unter denen, die Hebbel geschaffen hat. Wie sie die reine Schönheit darstellen soll, die eben durch ihre Schönheit ihr tragisches Ende findet, so kommt sie auch dem Typus der keuschen Weiblichkeit am nächsten, denn der Dichter hat sich aller Übertreibungen enthalten und es vermieden, der Figur jene Fehler und Zwiespältigkeiten zu geben, welche die Individualität eines Charakters ausmachen.

Agnes ist eine Heilige: sie ähnelt der Genoveva. Beide gehen an ihren Reizen zu Grunde und erinnern an das Schicksal seltener Edelsteine, die Räubereien und Verbrechen in der Welt entstehen machen.[1]) Albrecht ist das Gegenteil von ihrem Charakter. Er hat etwas römisches Blut in den Adern — er ist der Sohn einer mailändischen Prinzessin. Er ist leidenschaftlich und erinnert an Shakespeares Romeo. Wie bei diesem, wie bei allen feurigen Naturen, flammt seine Liebe plötzlich auf. Er ist nicht mehr

[1]) Wie sich auch der alte Kanzler Preising ausdrückt: „Und wenn's einen Edelstein gäbe, kostbarer, wie sie alle zusammen, die in den Kronen der Könige funkeln und in den Schachten der Berge ruhen, aber eben darum auch ringsum die wildesten Leidenschaften entzündend und Gute wie Böse zu Raub, Mord und Totschlag verlockend: dürfte der einzige, der noch ungeblendet blieb, ihn nicht mit fester Hand ergreifen und ins Meer hinunter schleudern, um den allgemeinen Untergang abzuwenden? — Das ist Euer Fall . . .“ (V, 2).

Herr über sich, und einige seiner exaltierten Reden, in denen er von seiner Neigung spricht, erinnern deutlich an den Liebhaber von Verona.

Trotzdem kann man aber in seinem Charakter keine Nachahmung jenes berühmten Musters erkennen. Romeo ist ganz Leidenschaft, und zwar solche, die, aufs äußerste getrieben, nicht mehr reflektiert und alles um sich herum vergißt. Dem Albrecht dagegen gab Hebbel zu viel von seinem eigenen stolzen Geiste, von der männlichen Kraft seines robusten Charakters, als daß er auch mitten in der ungestümen Leidenschaft nicht ein Wittelsbach hätte bleiben müssen.

In der Turnierscene, in der er mit dem Schwerte dem Herolde das Buch aus den Händen schlägt, aus dem dieser auf Befehl des Herzoges einige Artikel aus dem Gesetze vorlas, durch welche diejenigen Ritter von dem Turnier ausgeschlossen sein sollen, die Frauenspersonen auf ihren Schlössern hielten, ruft er aus: „Werden hier Krippenreiter zugelassen, die das nicht wissen?“ Albrecht offenbart uns seinen ganzen Charakter in diesem Aufbrausen, das der Ausdruck seines Stolzes und seiner männlichen Kraft ist. Zugleich vervollständigen die Züchtigkeit, die demütige und bürgerliche Rechtschaffenheit, mit der er um die Hand der Agnes wirbt und sie eigenmächtig in der Kapelle sich antrauen läßt, seinen männlichen Charakter, der zum Ideal wird, ohne das Gebiet des Individuellen zu verlassen.

Beim Tode der Agnes läßt Albrecht seinem Rachedurst die Zügel schießen und fährt sengend und brennend und alles, was ihm in den Weg kommt, niedermachend durch das Land: „Kein Geschlecht in Bayern, hoch oder niedrig, das morgen nicht weinen soll“ (V, 8). Er hält aber vor dem Vater inne und befiehlt, daß man ihn schone. Dieses Innehalten Albrechts vor dem Vater ist nicht, wie einige Kritiker behaupten, ein Fehler; und daß er das Schwert in die Erde stößt, anstatt es dem kaiserlichen Herold auszuliefern, der es im Namen des Kaisers verlangt, das ist der Ausdruck seiner stolzen, seiner sich unabhängig fühlenden Natur; daß er sich von seinem Vater, der ihm von den Pflichten gegen den Staat spricht und ihm die Herrschaft überläßt, um sich selbst in ein Kloster zurückzuziehen, zum Frieden bewegen läßt, das entspricht der rechtschaffenen, soliden Seite seines Charakters. „Trag ein Jahr in der Furcht des Herrn wie ich! — kannst du mich dann nicht lossprechen, so ruf mich, und ich selbst will mich strafen, wie du's gebeutst!“ (V, 10), sagt

der alte Herzog zu ihm, und Albrecht fällt ihm bewegt zu Füßen mit dem Ausrufe: „Nicht, nicht vor Kaiser und Reich, aber vor dir!“ (V, 10).

Dies war die letzte Entwickelung seines heftigen, aber mit heiligem Pflichtbewußtsein erfüllten Charakters, der, nachdem er seiner Rache Genüge gethan hat, sich in das Unabänderliche fügt. Freilich hätte es dramatischer gewirkt, wenn Albrecht, wie es Bulthaupt wünscht, in dem Kampfe gegen seinen Vater gefallen wäre. Es hätte einen poesievolleren Schein um seine ritterliche Figur geworfen. Aber der Schluß, wie Hebbel ihn wählte, ist logisch gerechtfertigt in der erhabeneren und philosophischen Denkweise, mit der unser Dichter seine Personen ausstattete und betrachtete. Der Tod des Helden in dem Rachekampfe um Agnes würde dem Charakter eines Romeo entsprechen, eines jungen Liebenden, der außer seinen Gefühlen nichts auf der Welt kannte. Albrechts Tod wäre nötig, wenn Hebbel seinem Drama die Liebe als Hauptmotiv gelassen hätte, aber nach der schon hervorgehobenen Schwenkung, die unser Dichter nach dem zweiten Motive vorgenommen hat, ist der jetzige Schluß unanfechtbar, denn über dem leidenschaftlichen Jüngling steht der zukünftige Herrscher, der Sprößling der Wittelsbach.

Die Nebenpersonen sind wie in den anderen Dramen unseres Dichters so auch in diesem mit jener Sorgfalt dargestellt, mit welcher Hebbel jede Einzelheit durchführte, denn in seiner Gewissenhaftigkeit vernachlässigte er auch das unscheinbarste nicht. Der Vater der Agnes — der in seiner strengen Rechtschaffenheit an Meister Anton in „Maria Magdalena“ erinnert, ohne jedoch mit dessen krankhaften und angstvollen Unglückserwartungen behaftet zu sein — stellt den Bürger jener Zeit in den freien deutschen Städten, das Bürgertum der Zünfte vor, dem die Intelligenz der selbständigen Arbeit und das Gefühl der Zusammengehörigkeit Ansehen und Macht verlieh. Der Badermeister weiß auch diese Eigenschaften zur Schau zu tragen, und dies in einer Scene mit dem Ritter Törring, in der letzterer ohne das Wissen seines Herrn, Albrecht, kommt, um für seinen Fürsten die Gunst der schönen Bürgerin zu erlangen, und in der er scherzend auf die Gegenstände des Handwerkes zeigt, auf Messer und Schüssel, und fragt, ob dieselben des Baders Wappen, sein Schwert und sein Helm seien. Der Alte, darüber beleidigt, spricht von zwei gekreuzten Armen, vor denen auch die Adligen und die Ritter zitterten: es ist das Zeichen der heiligen Feme, zu der er gehörte! — Die Würde, mit der er dem Ritter und auch Albrecht

selbst antwortet, vervollständigt seine Figur eines rechtschaffenen und selbstbewußten Bürgers und läßt es uns gerechtfertigt erscheinen, daß wie Agnes so auch Albrecht wünscht, daß der Vater ihnen segnend die Hände auf die Häupter lege, bevor sie vor den Altar träten. Charakteristisch ist es, daß er sich weigert, die Tochter zu besuchen, nachdem sie die Gattin des jungen Herzogs geworden ist.

Neben diesem würdigen Bürger steht der Geselle Theobald, der Verehrer der Agnes. Er ist jedoch nicht mit jener leichten Ironie behandelt, mit der sonst die verschmähten Liebhaber von den Dichtern bedacht werden, wie z. B. der Brackenburg in Goethes „Egmont". In Theobald ist vielmehr eine Leidenschaft betont, die sich über die bürgerliche Sphäre erhebt, in welche dieser Liebhaber gebannt ist, und die ihm deshalb ein tragisches Gepräge giebt. Er ist es, der, nachdem Törring gefallen ist, die Agnes gegen die von Herzog Ernst gesandten Vollstrecker des Todesurteils verteidigt, er ist es, der in dem Augenblicke der Gefahr trotz oder, besser gesagt, infolge seiner bescheidenen, schüchternen Natur sich zu einer ekstatischen Kühnheit aufschwingt.

Auf alle die Ritter Albrechts, auf Törring, Frauenhoven und die anderen, ist ein Strahl kühner, ritterlicher Jugendlichkeit ausgegossen, obgleich jeder besonders individualisiert ist. Unter den Rittern des Herzogs Ernst ist der Kanzler Preising eine originelle Schöpfung geworden. Er hat politischen Scharfblick, er ist schlau, ohne listig zu sein, er besitzt den Gehorsam eines zuverlässigen Untergebenen, ohne jedoch sklavisch unterwürfig zu sein. Auch Ernst selbst können wir trotz seiner unsympathischen Rolle nicht hassen. Er macht uns seine trockene Vernunft, sein konventionelles Mitleid für die Tote dadurch erträglicher, daß er seine Fehler aufrichtig und ohne Emphase anerkennt. Er ist ein Charakter, in dem die Vernunft und ein gerechter und starker Wille überwiegen.

Man kann behaupten, daß dieses Drama einen Fortschritt in der Kunst unseres Dichters bedeutet. Die Schilderung seiner Charaktere ist trefflich, und obwohl sie scharf umrissen sind, so entbehren sie doch der Übertriebenheit seiner früheren Figuren. Hebbel nähert sich immer mehr dem Punkte, von dem aus er scharf und fein beobachtete Menschen giebt. Und so gehört die „Agnes Bernauer" trotz des erwähnten Fehlers der Verquickung der Motive zu den besten Dramen unseres Dichters. Sie ist ein Zeugnis von der immer zunehmenden Ruhe, in der er dank der milden und weisen Güte seiner Gattin dahinleben und schaffen konnte.

Die „Agnes Bernauer“ ist Ende September 1851 begonnen und schon im Dezember beendet worden. Am 25. März 1852 wurde sie zum erstenmal von Dingelstedt im Münchener Hoftheater aufgeführt und fand einen rauschenden, wenn auch nicht unbestrittenen Beifall, da es gelegentlich der Turnierscene zu Demonstrationen von seiten der Bayern gekommen ist. 1855 ist das Werk als Buch erschienen.

Gyges und sein Ring.

In „Agnes Bernauer“ verteidigte Hebbel in der Darstellung des Herzogs Ernst die Rechte des Staates und der Familie. Und in dem Drama, das er zwei Jahre später (1854) schrieb, in „Gyges“, spricht er wieder für die Familie und für die durch die Übung während Jahrhunderten hindurch sanktionierte gesellschaftliche Ordnung. Die Anekdote, die Herodot erzählt, daß Kandaules, der König von Lydien, den Griechen Gyges heimlich in das Gemach seiner Gattin Rhodope geführt habe, damit er ihre Schönheit bewundere, daß ferner die Königin, als sie diese Schmach entdeckte, in ihrem Rachedurst den Gyges überredete, ihren Gatten zu töten und alsdann ihr zweiter Gemahl zu werden, — diese Anekdote scheint uns wegen ihres Mangels an ästhetischer Vornehmheit keinen Stoff für ein Drama abgeben zu können. Das hat Hebbel selbst empfunden, und so schrieb er denn in sein Tagebuch[1]): „Braun von Braunthal machte mich auf Herodots alte Fabel vom Gyges aufmerksam, ich las sie nach und fand, daß allerdings eine Tragödie darin steckt. Freilich wird die Motivirung der Königin schwer seyn.“ Aber die Dichtung selbst beweist uns, daß Hebbel bei seiner großen psychologischen Gestaltungskraft es vermocht hat, jener Fabel viel wahre Poesie zu geben, sie mit blühendem Leben zu beseelen. Diesen Eindruck hinterläßt in uns das Stück bei der Lektüre, das wie Goethes „Iphigenie“ und „Tasso“ mehr poetischen als dramatischen Wert besitzt. Auch Hebbel hatte damals wie Goethe, bevor er seine „Iphigenie“ schrieb, einen inneren Kampf durchgemacht, und lebte nun in dem vollen Besitz seiner poetischen Kraft, in einer heiteren und

[1]) Am 14. Dezember 1853 (II, 377).

ruhigen Betrachtnng dahin. Aber während Goethe mit seiner edlen Künstlerseele sich mit ästhetischen und ethischen Idealen beschäftigt hatte, vertiefte sich Hebbel mit seinem forschenden, philosophierenden Geiste in psychologische Probleme.

Im „Gyges" ist es das Problem der weiblichen Schamhaftigkeit, das seinem Geiste vorschwebte; nicht jedoch als ein schon konzipierter Vorwurf, den zu gestalten oder in einem Drama zu beleuchten er sich schon früher vorgenommen hatte, sondern als der Inhalt, der ihm in dem historischen oder sagenhaften Stoffe gegeben schien, denn thatsächlich trat ihm erst, als er an dem Stücke arbeitete, die ethische Bedeutung der Idee, die dem Drama unterliegt, klar vor Augen, und erst im letzten Akte wird dieser Gedanke in einer geschickten und sehr poesievollen Rede über den Schlaf der Welt von König Kandaules ausgedrückt. Dieser ist als ein Mann dargestellt, der den Formen und althergebrachten Gebräuchen seines Volkes entgegentritt. So schlägt er es aus, die alte schwere Krone und das rostige Schwert zu tragen, wie es alle seine Vorgänger, die Könige Lydiens gethan hatten, so daß, wie sich sein alter Diener Thoas ausdrückt, das Volk Kopf und Krone wie zwei Hälften eines Ganzen betrachtete. Auf dieselbe Weise beleidigt er die orientalische Sitte seiner Gattin, die entweder tief verschleiert oder in ihren Gemächern den Blicken aller verborgen zu sein gewohnt ist. In seiner Zutraulichkeit zu Gyges und in der Weinlaune läßt er sich zu jener unbedachten That hinreißen, die sein Unglück heraufbeschwören sollte. Als er aber die Ursache der Zurückgezogenheit seiner Gattin und das Heilige erkennt, das in den alten Sitten liegt, bricht er in die schönen Worte über den Schlaf der Welt aus:

„Ich weiß gewiß die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen, oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre? doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen,
Die sie in ihrem letzten Kampf errang,
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
Der weckt sie auf . . . . .

— — — — — — — — — —

. . . . . So ist's. Auch darf's nicht anders sein!
Die Welt braucht ihren Schlaf, wie du und ich
Den unsrigen, sie wächst wie wir und stärkt sich,
Wenn sie dem Tod verfallen scheint und Thoren
Zum Spotte reizt . . . ." (V. Akt).

und fährt fort, über den Schlaf als ein Bedürfnis der Welt zu sprechen, in dem sie das Errungene genießt und den niemand ungestraft stören dürfe, das heißt niemand, der nicht den Ring des Gyges trägt, niemand der nicht ein Titan ist, denn diese rütteln die Welt ungestraft auf, denn die Titanen tragen den Ring, der sie schützt.

. . . . . „und von hinten schleicht
Sich ein Titan heran mit schweren Ketten.
Warum erblickt ihn Kronos nicht? Er wird
Gefesselt, wird verstümmelt, wird gestürzt.
Trägt der den Ring? — Gyges, er trug den Ring!
Und Gäa selbst hat ihm den Ring gereicht!" (V. Akt).

Die That der Rhodope, die, sobald sie die Gewißheit hat, daß Gyges mit dem Willen des Kandaules sie beobachtet habe, den Tod des Gatten durch den Jüngling verlangt und sich dann selbst tötet, scheint uns nicht genügend motiviert, und jedenfalls ist sie von unserem Gesichtspunkte aus zu wenig interessant, wenn sie sich auch durch die Gefühle und Lebensanschauung der orientalischen Frau erklären läßt. Wenn uns aber der Dichter über die Bedeutung nachdenken läßt, welche diese Verbannung der orientalischen Frau in die Einsamkeit ihrer Gemächer, und welche diese Schamhaftigkeit in der Geschichte der Menschheit hat, so gelingt es ihm, dem Stoffe das große und menschliche Interesse zu geben, das eine Tragödie hervorrufen muß.

Hebbel hat der Erzählung Herodots die Platonische hinzugefügt (Über den Staat, II. Buch), nach der Gyges mittels eines unsichtbar machenden Ringes die Gemächer der Königin betritt. Diese fabelhafte Zuthat hat weiter keinen Zweck, als dem Werke eine sagenhafte Färbung zu verleihen, ohne ihm die Plastizität der Personen, ohne ihm die menschliche Wahrheit der leitenden Motive zu nehmen. Es ist, was der Dichter so trefflich ausdrückt in den beiden Distichen, die er seinem Werke als Motto voransetzt:

„Einen Regenbogen, der, minder grell als die Sonne,
Strahlt in gedämpftem Licht, spannte ich über das Bild;
Aber er sollte nur funkeln und nimmer als Brücke dem Schicksal
Dienen, denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust."

Von den drei Personen, welche die Handlung tragen, ist Rhodope die problematischste Seele. Ihre übertriebene Keuschheit ist nur durch die Sitten ihres Volkes erklärlich. Aus Indien führte Kandaules auf dem Rücken des Elefanten seine Gattin heim. Die Abgeschlossen-

heit ihres Lebens vervollkommnet sich in dem Palaste ihres Gatten, so daß sie nicht weiß, ob außerhalb der Gartenmauern ein See ist oder nicht. Diese selbstgewählte Einsamkeit — denn Kandaules möchte bei seiner fröhlichen und leichtlebigen Natur, daß sie nach lydischen Sitten öffentlich an seiner Seite in die Welt trete — giebt ihr eine gewisse Vornehmheit, die sich einer bangen Stimmung paart, die, voll von Ahnungen einer finsteren Religion, stets an die Rache der Götter glaubt. So ist sie die erste, die über den Ring erschrak, den Gyges ihrem Gatten gegeben hatte, und möchte, daß letzterer ihn ins Meer werfe: „Wem mehr als Menschenkraft beschieden ist, der wird als Halbgott gleich geboren" (I), ruft Rhodope bestürzt aus. Die weibliche Frömmigkeit, die der Iphigenie und der Antigone eine besondere Anmut verleiht, und die mit geringen Ausnahmen eine mehr oder weniger ausgesprochene Eigenschaft der weiblichen Figuren des Theaters ist, wird in Rhodope zu einem finsteren Kultus. Sie ist eine Art Vestalin, deren Würde nicht geschätzt wird von denen, die sie umgeben — sie ist fast die Priesterin der Schamhaftigkeit. Für sie existieren nur kategorische Imperative; ihrer Natur ist die Leidenschaft fremd, und alle ihre Gefühle sind ihrem Kultus unterthan.[1])

Rhodope liebt aber ihren Gatten, sie zeigt es in einer der dramatischsten Scenen dieses Werkes. Sie ist noch unsicher, wer den Seufzer ausstieß, den sie des Nachts in ihrem Gemach vernommen, unsicher über die Person, die sie nur verschwommen gesehen hatte, da zeigt Kandaules ihr an seinem Finger den Ring des Gyges und giebt ihr den Diamant, den dieser in der vergangenen Nacht trug. Nun bricht in ihr die Freude aus, die wie eine Welle neuen Blutes in ihr götterfürchtiges Leben schlägt.

---

[1]) Sobald sie der ihr zugefügten Beleidigung sicher ist, bricht sie in die der Goetheschen Iphigenie würdigen Worte aus:

„Ihr ewigen Götter, konnte das geschehn!
Ich hab euch schon mit meiner Kinderhand
So manches fromme Opfer dargebracht.
Euch fiel die erste Locke meines Hauptes,
Eh' ich noch ahnte, daß ihr allen Segen
In Händen haltet, der dem Menschen frommt!
Nie hat die Jungfrau euren Dienst versäumt,
Und selten stieg mit ihrer Opferflamme
Zugleich ein Wunsch zu eurem Sitz empor:
Sie suchte jeden, der sich regen wollte,
Mit Scham und Angst bis unter das Bewußtsein
Hinab zu drücken, denn sie ward allein
Um eure Gunst und nicht um eure Gaben,
Sie wollte danken, aber nichts erflehn!" (III, 1).

Aber der unvorsichtige Kandaules verrät sich, indem er ihr erzählt, daß Gyges am gleichen Tage abreise, und erweckt, ja bestätigt dadurch den Verdacht der immer das Schlimmste zu glauben bereiten Gattin, daß Gyges sie gesehen habe.

Die finsteren, beklemmungsvollen Gefühle der Rhodope bilden einen lebhaften Kontrast zu der heiteren und lebenslustigen Seele ihres Gemahls. Seine Sorglosigkeit ist aber nicht Leichtsinn, und der Dichter hat es verstanden, die so wenig edle Handlungsweise des Königs mit seiner Seele in Einklang zu bringen, ohne ihn der Vornehmheit zu entkleiden. Kandaules, ein Nachfolger der Herakliden, hat eine Lebensanschauung, die an Pessimismus streift, jedoch seine Heiterkeit nicht trübt. Er besitzt auch nicht die für den Herrscher so notwendige diplomatische Schlauheit — er verhehlt weder seine Gedanken noch seine Gefühle und folgt stets den ersten Impulsen. Sein sanguinisches Temperament läßt ihn zu Wohlwollen und Freundschaft hinneigen, wie es sein Verhältnis zu Gyges bezeugt, und giebt ihm die feurige Liebe zu seiner schönen und ernsten Gattin. Bei einer so geschaffenen Seele ist das Bedürfnis natürlich, andere seine Schätze bewundern und sich glücklich preisen zu lassen. Aber auf seine Worte: „Ich denke nur, der Edelstein, den man nicht zeigt" — fällt die ernste Rhodope ein: — — „Lockt keine Räuber an!" und diese Worte weisen auf Züge hin, die zur Charakteristik beider von Wert sind. Ein solches Gefühl, das die Katastrophe des Dramas bedingt, indem es den König dazu treibt, Gyges in das Gemach seiner Gattin zu führen, ist offenbar seiner skrupellosen Natur organisch und ist außerdem auch in unserem Alltagsleben nichts Seltenes. Der Luxus, die unendlichen Opfer, zu welchen der Schein zwingt, sind oft nur eine Folge dieses menschlichen Gefühls, welches im allgemeinen weder schlecht noch vulgär ist. In unserem Drama ist ferner die Handlung von einer augenblicklichen Inspiration verursacht, was ihr viel von ihrer Häßlichkeit nimmt.

Der junge Gyges, der Sieger in allen zu Ehren des Herakles veranstalteten Wettkämpfen, ist entzückt von der braunen Schönheit der Lesbia, einer jungen Sklavin der Rhodope, so daß Kandaules sagen kann: „Wenn ich vor ein anderes Bild (Rhodope) dich führte, du würdest dies (Lesbia), so lieblich es auch ist, wie einen Fleck dir aus dem Auge wischen." Und dem herrischen Willen des Königs folgt auch gleich die That. Der verhängnisvolle Ring wird ein bequemes Mittel zur Verwirklichung; Kandaules steckt ihn an den Finger des widerstrebenden Jünglings und führt diesen mit sich in das

Schlafgemach der Königin. Auch die ziemlich unedle Handlung des jungen Griechen, der die Königin in der Intimität ihres Zimmers beobachtet, ist motiviert in seinem Charakter. Gyges, der ein ebenso starker Kämpfer ist, als er sanft die Laute zu schlagen versteht, kennt das Innere eines Frauengemaches noch nicht. Er ist noch ganz die naive jugendliche Kraft. So folgt er dem Freunde, obgleich seine Seele vor seinen Erwartungen erbebt. Und die lebhafteste und dramatisch stärkste Wirkung in dem Drama liegt eben in der Leidenschaft, welche in dem Jünglinge bei dem Anblick der wunderschönen Frau aufflammt. Es ist eine verhängnisvolle Leidenschaft, die plötzlich in seiner keuschen Seele emporlodert, so daß er den Ring umdreht, der ihn unsichtbar machte, damit Kandaules gezwungen sei, ihn zu töten. Gyges gehört zu der Gruppe der jungen und heißblütigen Helden des Hebbelschen Theaters, denen der Dichter neben der Vornehmheit und jenem Zuge verachtender Überlegenheit auch die männliche Kraft gegeben hat, die seiner Seele eigen war. Gyges hat die sinnliche Glut des Golo, mit der sich die jugendliche, lichtvolle Anmut des Sekretärs in der „Maria Magdalena" vereinigt. Der Sinn des Griechen für die Mäßigung und Selbstbeherrschung hält ihn davon ab, jenem leidenschaftlichen Ungestüm die Zügel schießen zu lassen, das den Golo zu Grunde richtet; andererseits lebt er in der heiteren, weiten antiken Welt und nicht in der finsteren Atmosphäre der Wirklichkeit der „Maria Magdalena". Die dem Griechen eigene Selbstbeherrschung leitet ihn, die hohe Selbstzucht, die schon so manchmal von kraftvollen Poeten gezeichnet wurde. Dieses Drama Hebbels zeugt ferner von einem Sinn für das Ebenmaß, durch welches es zum stilistisch reinsten und, trotz des leichten romantischen Schimmers, den der fabelhafte Ring über das Stück verbreitet, zu dem der antiken Tragödie am ähnlichsten von allen Werken wird, die unser Dichter bis dahin geschrieben hat. Dafür spricht auch die in ihrer Knappheit so klare und in der Fülle von lebhaften und auffallenden Bildern so einfache Ausdrucksweise des Dramas. Die ehemalige Sinnlichkeit und ungezügelten Kraftergüsse, durch die der Dichter seine Gestalten oft zu Grotesken verzerrte, sind einer wohlthuenden, einer belebenden Wärme gewichen.

Eine künstlerische Würde und Vornehmheit schwebt über dieser Dichtung und Grillparzer äußerte sich über dieses reife Kunstwerk in den kuriosen und doch so treffenden Worten: „Wie ist das filtriert! Wie ist das filtriert!" Es ist das Extrem einer Beobachtung, einer Kunst, die zur Einfachheit, zur Natur zurückkehrt.

Aber die nun in Fesseln gelegte frühere Leidenschaft lodert noch einmal auf in einer Scene zwischen Gyges und Rhodope, in welcher der Jüngling, der von der eigenen Liebe nicht sprechen will, der Königin mit lebhafter Phantasie ihre erste Zusammenkunft mit Kandaules, und wie sie zum erstenmal ihren Schleier gelüftet habe, beschreibt. Es ist eine Scene, in der die nackte Leidenschaft zu Tage tritt, dies jedoch in einer Vornehmheit, die einen peinlichen Eindruck nicht aufkommen läßt.[1])

Der Schluß, die Trauung des Gyges mit Rhodope im Tempel der Hestia, der strengen Göttin der Familie und der bürgerlichen Gesellschaft — Hestia ist die Personifizierung der guten Sitten, wie sie für den sozialen Fortschritt so wichtig waren und um derentwillen sich unbewußt die Königin opfert —, diese Scene ist eine der bedeutendsten des Dramas und so herrlich durchgeführt, daß sie uns sogar mit dem sonderbaren Konflikt der Dichtung versöhnt. Rhodope, die nicht nur jeder Sinnlichkeit, sondern fast jedes Gefühls entbehrt, opfert sich der Idee, dem Kultus, in dem sie lebt, in dem sie ganz aufgeht. Ja, sie gewinnt sogar eine gewisse tragische Größe, wenn sie sich zu Füßen des Altares der Hestia mit einem Dolche durchstößt, um sich dafür zu reinigen, daß sie Gyges in Gegenwart

---

[1]) Gyges, vor Rhodope gerufen, verrät durch sein Zittern, daß er weiß, weshalb sie ihn zu sich kommen ließ, doch er antwortet:

„Hat nicht dein Gatte auch vor dir gezittert,
Hat er die Farbe nicht wie ich gewechselt
Und hat sein Herz nicht ganz wie meins geklopft?
Erinnre dich der Stunde, wo er dir
Zum erstenmal ins Antlitz schauen durfte,
Und frag' dich, ob er mir nicht völlig glich!"

und er beschreibt weiter, wie Kandaules sich die Krone vom Haupte gerissen habe, daß er einen Schritt näher getreten, auf die Knie gesunken sei — dies thut nun Gyges selbst — und wie, da sie ihm die Hand gereicht habe, „unwillkürlich, halb um ihm zu wehren, halb auch vielleicht, um ihn emporzuziehn", es ihm nur gelungen sei, die Spitze eines Fingers zu fassen. Dann fährt er fort:

„Ihn aber traf es wie ein Wetterschlag,
Ihm war zu Mut, als hätt' er sich bisher
Wie ein ereb'scher Schatten kalt und nüchtern,
Nur unter die Lebendigen verirrt
Und jetzt erst Blut bekommen, wie sie selbst;
Als hätte er ihr Lachen und ihr Weinen,
Ihr Jubeln, Seufzen, ja ihr Atemholen
Nur nachgeäfft und nie geahnt, warum
Die Menschenbrust sich ewig hebt und senkt.
Da brannt' er vor Verlangen, auch zu leben,
Und sog dein süßes Bild mit Augen ein,
Die, sonst gleichgültig alle Dinge spiegelnd
Und wieder wechselnd, wie ein stilles Wasser,
Der Wimper jetzt ihr Zucken kaum verziehn!" (IV, 1.)

der Göttin die Hand als Gattin gereicht hat, wenn sie endet frei von jedem Haß, ja, mit einem Schimmer der früheren Neigung zu Kandaules, der zur Sühne seiner Schuld wie ein Held gestorben ist und den „Totenring", wie ihn Rhodope nennt, an seinem Finger mit sich nahm.

Dieses in klassizierender Form geschriebene Drama beruht mehr auf einem Konflikte der Pflichten als der Leidenschaften, der tragisch wie auch dramatisch nur wenig interessant ist. Aber der Dichter hat es verstanden, diesem Konflikte einige echt dramatische Scenen, einige hochpoetische Stellen abzugewinnen und ihm andererseits dadurch einen besonderen Wert zu geben, daß er ihn an eine höhere Ordnung knüpft.

Das Drama, das Hebbel ursprünglich „Rhodope" nannte, ist laut der Notiz in seinem Tagebuch (II, 377): „Heute den ersten Akt der Rhodope geendet", am 14. Dezember 1853 begonnen und am 14. November 1854 beendigt worden. 1856 ist es als Buch erschienen. Die Versuche, diese Dichtung auf die Bühne zu bringen, sind alle gescheitert. So 1888 die Nachmittagsaufführung im neuen Burgtheater in Wien. Sie ging nach Müller-Guttenbrunn[1]) vor einem geladenen Publikum vor sich, das eine gute Meinung von dem Werke schon mitbrachte und folglich mit Beifall nicht geizte. Der Erfolg war also zwar ein guter, konnte aber doch das Werk nicht vor das große Publikum bringen. Und die Bemühungen des Deutschen Theaters in Berlin, 1892 und 1898, blieben leider ebenso erfolglos.

---

[1]) Dramaturgische Gänge, S. 21 u. folg.

Die Nibelungen.

Hebbel selbst sagte, daß „Gyges“ das erste Werk sei, von dem er glaube, daß es nicht über die Bretter gehen werde; und in der That wurde dieses Drama zu Lebzeiten Hebbels nie aufgeführt. Er hatte auch nie einen Versuch gemacht, es auf die Bühne zu bringen. Übrigens war die Feindseligkeit Laubes, der ihn seine „Agnes Bernauer“ dreimal umarbeiten ließ, um ihm schließlich zu erklären, daß sie ihm nicht passe, was dem Dichter eine Gelbsucht eintrug, zu offenbar, als daß Hebbel noch hätte hoffen können, an diesem größten Theater Wiens eines seiner Dramen zur Aufführung gebracht zu sehen. Sobald er davon überzeugt war, wußte er bei seinem starken Charakter aber auch sich zu trösten und auf den Beifall zu verzichten.

Als er eines Abends das Raupachsche Drama „Der Nibelungenhort“ sah, in dem seine Gattin die Rolle der Kriemhilde spielte, entschloß er sich, eine Nibelungentragödie zu schreiben. Wie in seiner Jugend ihn die Entrüstung über Tiecks „Genoveva“ anfeuerte, sein Werk dieses Namens zu dichten, so weckte jetzt das schlechte Stück Raupachs die Idee zu seinem Meisterwerke.

Dieser Stoff beschäftigte allerdings schon seit langer Zeit seinen Geist; schon von Jugend auf trug er ihn in sich, seitdem er zum ersten Male in Hamburg, im Garten der Schoppe, das alte Nibelungenlied gelesen hatte und von da an für diese Dichtung schwärmte. Sieben Jahre lang arbeitete er an seinen „Nibelungen“, zu deren Vollkommenheit nicht nur seine guten Eigenschaften, sondern auch seine Mängel in bewundernswerter Weise beitrugen.

Denn wie Bulthaupt schon bemerkte[1]), verdanken wir diesmal seiner Neigung, die Charaktere etwas stark zu betonen, die in

[1]) a. o. O. III, 177.

so herrlicher Weise gelungene Wiederbelebung der Reckengestalten der alten Germanen. Doch man muß hervorheben, daß der Dichter während dieser Zeit sich vervollkommnet, daß er die jugendliche Heftigkeit, mit der er sich in seinen früheren Werken äußerte, überwunden hatte und der objektiven Betrachtung der Menschlichkeit näher gekommen war. Er war nun fähig geworden, historisch zu denken, zu empfinden und die individuelle psychische Gestaltung wiederzugeben, die irgend einer Epoche von dem Grade des betreffenden Kulturzustandes aufgeprägt worden war.

Das Nibelungenlied, das in Europa immer mehr zu einem Gemeingut des Volkes wird, war am Ende des vorigen Jahrhunderts in Deutschland fast noch unbekannt, so daß Friedrich der Große 1784 an den ersten Herausgeber des Nibelungenliedes und des Tristan, an den Professor C. H. Myller in Berlin, schreiben konnte: „Ihr habt eine viel zu vorteilhafte Meinung von diesen Dingen. Meines Bedünkens sind sie nicht einen Schuß Pulver wert, und würde ich sie nicht in meiner Bibliothek dulden, sondern herausschmeißen.“ [1])

Es war natürlich, daß der Schüler der Franzosen, der Bewunderer Voltaires, jenes bis zur Trockenheit raffinierten Geistes, diese ursprüngliche naive Poesie nicht verstehen konnte, die mit ihren Bildern, die exquisit sein wollten, aber nur kindisch waren, die kraftvollen Riesengestalten der alten Sage umwoben hatte.

Übrigens urteilte der König nicht anders, als sein Volk es gethan haben würde, und drückte so nur eine allgemeine Meinung aus. Die alten, eisenharten, mit dem ehernen Mantel ihrer Ritterlichkeit umhüllten Nibelungen schlummerten mit ihrem Epos in tiefer Vergessenheit und nur Lied und Volksbuch vom Siegfried [2]) lebten bei dem Volke weiter. Beide mußten aber für ihre Volkstümlichkeit damit büßen, daß ihre Helden die Vornehmheit, in der sie in dem Epos einherschritten, vollständig verloren. So wurde Siegfried, der herrliche Held mit den glänzenden Augen, der Wölsungensproß, zum gewöhnlichen Raufbold mit der hörnenen Haut, der seine Kraft in niedriger, gewaltthätiger Weise braucht und so von Stufe zu Stufe bis zum „Säufritz“ der Volkspoesie herunterkommt.

---

[1]) Vilmar, Geschichte der Deutschen National-Litteratur (Marburg 1881), Seite 84.

[2]) „Das Lied vom hürnen Seyfried“ und „Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried“, herausgegeben von Wolfgang Golther (Halle 1889).

Das zunehmende Interesse für dieses alte Gedicht begleitete die politische Wiedergeburt Deutschlands, so daß man sagen konnte, daß das Nibelungenlied für die deutsche Nation das Symbol ihrer Größe geworden ist. Die Ausgaben, die Übersetzungen, die Kommentare dieses Gedichtes vermehrten sich sehr in diesem Jahrhundert, besonders aber in den letzten Jahrzehnten, und die Sage von den Nibelungen hat viele Dichter zur künstlerischen Verwertung des Stoffes angeregt. Das schon erwähnte Drama Raupachs lehnt sich mehr als an das mittelalterliche Gedicht an die volkstümliche Fassung an und hat einen Prolog, in dem gesagt wird, daß der Zwerg Euglin die Prinzessin Kriemhilde auf einem Felsen gefangen hält. Diese wird alsdann von Siegfried befreit, der, um sie zu gewinnen, gegen einen Riesen und einen Drachen kämpfte.

Der Mythus auf der Bühne, die gleisnerischen schwachen Jamben Raupachs mußten gewiß einen bemitleidenswerten Eindruck gemacht haben, oder sie hätten die edle und fruchtbare Entrüstung Hebbels nicht wachgerufen. Wir können gleich bemerken, daß der ganze Apparat des Mythischen und Wunderbaren, der ein Hauptschmuck, wenn nicht ein Hauptbestandteil des epischen Gedichtes ist, durch die dramatische Darstellung seine Wirkung verliert, wenn uns nicht die Musik in jene fast ekstatische Stimmung versetzt, in der wir den Sinn für die Wirklichkeit verlieren. Unwillkürlich fragen wir uns, ob diese Menschen, die wir vor uns sehen, die nicht größer sind als wir, die leben und sprechen wie wir, in einem richtigen Verhältnisse zu dieser ganzen phantastischen Welt stehen, und ob sie dieser außerordentlichen und wunderbaren Thaten fähig seien, die doch für jeden anderen Sterblichen eine Unmöglichkeit wären. Es ist eine Thatsache, daß das Rampenlicht die phantastische Welt zerstört, wenn sie nicht wie der Geist im „Hamlet“ oder der Schatten Bankos, wie ein Lichtstrahl aus der jenseitigen Welt, schnell an uns vorüberzieht, uns dadurch fesselt und uns zwingt, an sie zu glauben. Selbst die Alten, die doch in einer von Gottheiten reich bevölkerten Welt lebten, führten das Übersinnliche in ihr Theater, das doch direkt aus dem Epos sich entwickelte, nur als ein Mittel zur Lösung des Knotens ein, als ein Deus ex machina, was, wenn auch aus anderen Gründen, schon Aristoteles getadelt hat. Zwar treten auch in Äschylos' „Prometheus“ der Chor der Okeaniden ꝛc. auf, aber wir müssen in Betracht ziehen, daß diese Chöre gesungen wurden, und, wie schon gesagt, gestattet ja die Musik das freiere Walten und Schalten im Reiche der Poesie.

Das nützte Wagner in seiner Tetralogie aus, in der er die germanischen Völker mit den alten Überlieferungen wieder bekannt machte. Ohne sich an irgend eine besondere Fassung der Nibelungensage zu halten, legte er seinem Werke die nordische Mythe zu Grunde, nach welcher der Wölsung Sigurd[1]) von den Zwergen erzogen wird

[1]) Wagner behält jedoch den Namen Siegfried der deutschen Überlieferungen bei und läßt ihn aus der Geschwisterehe Siegmunds und Sigelindens stammen, eine Verbindung, aus der nach der skandinavischen Fassung Sinfjötli hervorging, während der Held der Nibelungen aus der Liebe Siegmunds und der Hjördis entsproßte. — Der große Meister hat oft — obwohl er sich im großen und ganzen an die skandinavische Tradition hielt, die hauptsächlich in der „Edda" und in der sogenannten „Volsungasaga" erhalten ist — verschiedene Züge aus dem Volkstümlichen in seine Dichtung aufgenommen und dadurch die ursprünglichen Fassungen gefälscht. Die Fassung der nordischen Sage ist folgende: Der große Schatz des Zwerges Andwari mit dem Zauberring Andwaranaut, der die Kraft giebt, nach Willen Gold zu schaffen, wird von dem jungen Sigurd, der von dem Zwerg Regin erzogen worden ist, dem Fasnir entrissen, der diesen Schatz in Gestalt eines Drachen hütete, und der sterbend Sigurd warnt, weder den Ring noch das Gold Andwaris zu berühren, weil ein Fluch darauf laste. Aber Sigurd achtet nicht auf diese Mahnung und bemächtigt sich des Goldes. Nachdem er den tückischen Zwerg Regin getötet hat, reitet er das Roß Grane nach einem mit Flammen umringten Berge, schreitet durch das Feuer nach dem Schlosse auf dem Gipfel des Berges und erweckt die Walküre Brynhild, die dort verzaubert schläft. Sie tauschen Liebesschwüre, und Sigurd scheidet mit dem Versprechen, zurückzukehren. Er gelangt an den Hof Gunnars, wo er nach einem Zaubertranke die Brynhild vergißt und bei Gunnar um die Hand von dessen Schwester Gudrun anhält. Dieser sagt ihm die Schwester zu, unter der Bedingung, daß er ihm helfe, Brynhild für sich zu gewinnen. Sigurd schreitet noch einmal durch die Flammen, nachdem er seine Gestalt mit der Gunnars vertauschte; er bringt diesem die Walküre und vermählt sich mit Gudrun. — Als aber die beiden Frauen nebeneinander leben, geschieht es, daß sie über die Vortrefflichkeit ihrer Männer in Streit geraten, und die erregte Gudrun der Brynhild entdeckt, daß Sigurd und nicht Gunnar die Flamme durchschritten und das Lager mit ihr geteilt habe, und zeigt ihr den Ring, den er damals von ihr mitbrachte. Brynhild schwört, sich zu rächen, und verlangt Sigurds Tod, obgleich sie nicht aufhört, ihn zu lieben. Der jüngste der königlichen Brüder, Guthorm — Högne (Hagen) ist der mittlere — tötet den schlafenden Helden. Brynhild durchbohrt sich und befiehlt, daß man sie auf demselben Scheiterhaufen mit Sigurd verbrenne (vergl. S. 169, Anm.). Gudrun verzeiht den Brüdern, heiratet den Hunnenkönig Atli, der die Schwäher meuchlings ermorden läßt, um in den Besitz des Schatzes zu gelangen, und Gudrun rächt die Brüder an ihrem Gemahl. — Im Nibelungenlied ist Brunhilde die Amazone, die Königin von Isenstein, die ihre Freier tötet, weil sie ihre Hand nur dem reichen will, der sie besiegt. Dem Siegfried unterliegt sie, der sich der Tarnkappe bedient und für Gunther mit ihr kämpft. Das frühere Verhältnis Brunhildes und Siegfrieds wird vergessen oder verschwiegen, so daß Siegfrieds Tod nur dadurch motiviert ist, daß Brunhilde sich an ihm rächt, weil er das Geheimnis ausgeplaudert hat. Der

und den Schatz der Nibelungen gewinnt. Dieser Schatz bildet den Kernpunkt der vier Werke, und um ihn herum wogt die seltsame, phantastische Welt, mit ihren Göttern, Riesen, Helden und Zwergen, welche die Wagnersche Muse mit energischer Gewalt vor unsere Augen stellt. Die Idee, welche das Ganze beseelt, ist die von der bösen Macht des Goldes, das bestimmt ist, Raub und Mord zu verursachen — es ist die Idee, die schon die nordischen Sagen durchweht.

Den Mittelpunkt des ganzen Werkes bildet das Idyll Siegfrieds mit der Walküre Brunhilde, dem auch das meiste Interesse entgegengebracht wird, weil es rein menschliche Accorde anschlägt. Diese Scene spielt auch in der skandinavischen Überlieferung eine bedeutende Rolle, während sie in den deutschen Fassungen der Sage wie alle mythischen Anspielungen immer mehr in den Hintergrund tritt, so daß sie im Nibelungenliede nur noch nebenbei erwähnt wird und Hebbel sie ganz fallen lassen konnte. Es ist unleugbar, daß die Liebe des Halbgottes, des herrlichen Sohnes des Lichtes, Siegfrieds, zu der Tochter Odins, der Walküre, die auf dem flammenumgebenen Berge verzaubert schläft, eine phantasievolle und hochpoetische Großartigkeit besitzt. Wie hätte aber dies alles in der objektiven und präzisen Darstellungsweise des Dramas erhalten bleiben sollen?

Obgleich Hebbel, wie gesagt, jeden mythischen Zug, jede Anspielung auf ein vom Schicksale bestimmtes Verhältnis Siegfrieds zu Brunhilde beseitigt hat, so wurde letztere doch durch das Mythische, das ihr angeboren und von ihr nicht trennbar ist, zu der am wenigsten gelungenen Person der Hebbelschen Dichtung. Dagegen nehmen wir in dem Wagnerschen Werke, von der Musik in eine andere Sphäre getragen, alles Übermenschliche und Phantastische anstandslos hin.

Die letzten Scenen der Sage, die fast den Inhalt der ganzen Hebbelschen Trilogie bilden, sind der Gegenstand nur des letzten Abends des Wagnerschen Werkes — der Götterdämmerung. Viele dramatische und menschliche Momente der Legende werden von Wagner gar nicht benützt, der seine Tetralogie mit dem Tode Siegfrieds und der Brunhilde schließt, und der, seinen musikalischen Zwecken entsprechend, mehr das mythische Element betont, das in dem Streite der Götter um jenen Schatz vorwiegt, der von Siegfried zu den

---

Mörder ist hier Hagen, der aus Gunthers Bruder zu dessen Vasallen geworden ist, und — was die bedeutendste Abweichung ist — die Witwe Kriemhilde, so heißt in dem Gedichte Siegfrieds Gattin, rächt den Gemahl an den Brüdern.

Giukungen[1]) übergeht, dann den Rheintöchtern zurückgegeben wird und so wieder in den Besitz des Wassers gelangt, dem er ursprünglich gehörte. Die verminderte Bedeutung der Gattin Siegfrieds, die Gutrune der Oper, eine vollkommene Null, nimmt diesem letzten Teile des Wagnerschen Werkes viel von der dramatischen Kraft, die von Hause aus dem Stoffe innewohnt.

Hebbel schrieb seine Trilogie ohne Hoffnung auf einen theatralischen Erfolg, sondern nur um ein Kunstwerk zu schaffen, und er sagt in seinen Tagebüchern (II, 432), daß er keinen Augenblick gezögert haben würde, wenn ihm die Wahl geblieben wäre zwischen dem Beifall seiner Zeitgenossen und dem Bewußtsein, ein Werk zu schaffen, das von diesen verkannt nach seinem Tode weiter lebe, nach dem letzteren zu greifen. Doch das Glück war ihm hold und gönnte ihm beides: — den Beifall der Zeitgenossen und die dauernde Bewunderung der Nachwelt.

Mit einer klaren Unparteilichkeit, die bei einem Dichter selten ist, wenn es sich um die Beurteilung der eigenen Werke handelt, wußte Hebbel selbst treffend über sein Werk zu sprechen. Er erkannte dessen dramatische und poetische Schönheiten, gab aber auch aufrichtig zu, daß sein Verdienst nur darin bestanden habe, daß er die Glanzpunkte aus dem Epos genommen und in seinem Drama zusammengefaßt habe. Der dramatische Gehalt des Nibelungenliedes ist offenbar leicht zu erkennen. Die Ankunft Siegfrieds in Worms, Siegfrieds Werbung um Brunhilde für Gunther, der Streit der beiden Königinnen (Brunhilde, Kriemhilde), der den so tragischen Tod Siegfrieds verursacht, und besonders die Rache Kriemhilds, die Einladung ihrer Verwandten zu dem Feste, das sie an dem Hofe ihres zweiten Gatten giebt, den sie heiratete, um den Tod ihres ersten Gemahls rächen zu können, und endlich die Niederlage ihrer Brüder mit allen Burgunden, sind Momente voll außerordentlicher dramatischer Wirkung. Aber es sind nur Momente, und sie zu verbinden, ohne daß sie etwas von ihrer Kraft verlören, das verlangte viel künstlerischen Verstand. Es genügte nicht, das mittelalterliche Gedicht von seinem endlosen Ausputz, von Beschreibungen von Festen, Turnieren und Prachtgewändern zu befreien, sondern es war nötig, die ganze kraftvolle Charakteristik dieser Personen hervorzuheben und diesem Kranze

[1]) So werden in der skandinavischen Fassung die Burgunderkönige, die Feinde Sigurds genannt, die von Giuki, von dem fabelhaften Könige Gibich, Gibika oder Gebeka abstammen.

epischer Blüten die dem Drama nötige Perspektive zu geben. Hebbel ist dies vortrefflich gelungen. Wie ein tüchtiger Architekt hat er es verstanden, die alte ehrwürdige Ruine zu restaurieren und ihr den Charakter der ursprünglichen Großartigkeit zu erhalten. Wie Sophokles und die alten Tragiker Griechenlands hat der moderne Dichter der alten Sage seines Volkes eine Trilogie entnommen, welche verdient, daß wir ihr dieselbe Bewunderung zollen, die wir den Werken der Antike zu teil werden lassen.

Der Stoff teilt sich von selbst in drei Dramen: „Der gehörnte Siegfried", „Siegfrieds Tod" und „Kriemhilds Rache", von denen jedes seine selbständige Handlung hat. Alle zusammen stellen das tragische Geschick der Nibelungen dar, jenes urwüchsigen und wilden Geschlechtes, das in seinem grausamen Haß, in seinen Leidenschaften und Tugenden in gleicher Weise unübertroffen war. Es ist gewissermaßen der Untergang durch Rache und Mord der titanischen Rasse der alten Germanen, die in ihren Gebräuchen und Gefühlen noch Heiden gewesen, obwohl das Christentum auch über sie schon gekommen war.

Dies ist der eigentliche historische Sinn des Gedichtes, den Hebbel uns besonders durch die Gestalt des Dietrich von Bern hervorhob, des Lieblings der Sage, welcher der Vertreter der damals aufdämmernden milderen Zeiten ist. Er ist der einzige, der den allgemeinen Mord überlebt, und sein Waffenmeister, der alte Hildebrand, ist es, der das Richteramt auf sich nimmt und der grausamen Kriemhilde den Kopf abschlägt.[1]) Dietrich ist Christ, und der Heide Etzel, der ideale Kaiser, der nunmehr der Barbarei, des Blutvergießens und seiner Herrschaft müde ist, überläßt ihm sein Reich:

„Herr Dietrich nehmt mir meine Krone ab
Und schleppt die Welt auf eurem Rücken weiter!"

Und Dietrich, der große Landesverwiesene, der in der Tragödie den Triumph der moralischen Kraft über die barbarische Gewalt vorstellt, ruft aus:

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!"

Und damit endet die Tragödie.

Der historische Begriff ist hier nicht wie in anderen Werken Hebbels, eine künstliche Zuthat, er ist hier das natürliche Zeichen der

[1]) In der „Thidrekssaga" dagegen, der skandinavischen Umarbeitung von Liedern und Traditionen des nördlichen Deutschland, ist es Dietrich selbst, der, von Attila aufgefordert, Kriemhilde tötet.

ganzen Handlung, und dies ist es, was der ganzen Tragödie eine besondere Bedeutung verleiht, und zwar die einer großartigen historischen Syntheſe.

Die Personen sind mit Ausnahme der Amme Brunhildes, Frigga, dem Gedichte entnommen; diese Figur ist eine Erfindung des Dichters, die dazu nötig ist, die Brunhilde mit zu charakterisieren. Brunhilde disharmoniert, wie schon gesagt, infolge des mythischen Elementes mit der dramatischen Plastizität der Charaktere. Man kann jedoch behaupten, daß der Dichter es verstanden hat, der Brunhilde eine gewisse Anschaulichkeit zu geben, indem er die mythischen Elemente, in denen dies Weib lebte, an der Hand der physischen Beschaffenheiten ihrer Heimat Island, mit seinen Vulkanen, seinem Nordlicht und seinen merkwürdigen Naturerscheinungen, erklärte.

Die Eigenart des Mannweibes zeigt sich besonders in der Scene nach der Ankunft in Worms bei den Burgunden, und in ihrem Zusammentreffen mit Kriemhilde. Es ist eine Scene, die ganz aus der Phantasie des Dichters hervorging, und die bewundernswert ist. Die Charaktere der Frauen erläutern sich gegenseitig in ihrem Kontrast. Die nordische Amazone, das wilde Weib, das die Helden herausfordert und sie im Speer- und Steinewerfen besiegt, zeigt sich spröde und schroff und kann seine Entrüstung, besiegt worden zu sein, nicht verhehlen. Es ist ihr auch nicht möglich, der Schwester ihres Besiegers, der Kriemhilde gegenüber Höflichkeit zu heucheln, die schon civilisierter ist und ihr freundlich entgegentritt, um sie in dem neuen Heime willkommen zu heißen. Brunhilde fragt: „Ist es immer so still hier in der Luft?“ — Worauf Kriemhilde antwortet: „Zuweilen steigen auch Wetter auf . . .“ Wir sehen später, welcher Sturm von Haß all diese äußerlich von den Sitten der Ritterlichkeit geschliffenen Menschen durchtost, und wie er besonders aus der Seele der anmutigen Jungfrau von Worms hervorbricht.

Kriemhilde ist einer der tragischsten weiblichen Charaktere des gesamten Theaters. Sie besitzt die Grausamkeit der Medea, ohne den Zug düsterer Barbarei, welcher der Zauberin von Kolchis eigen ist. Sie gelangt zu den unmenschlichsten Thaten Schritt für Schritt; ihre Seele ist bis zur Unversöhnlichkeit beleidigt, und sie kann demjenigen nicht vergeben, der ihr den besten und trautesten der Männer getötet hat.

Bis zuletzt verlangt sie nur den Tod Hagens, des Mörders ihres Gatten. Nur weil ihre Brüder, die ihren Vasallen nicht im Stiche lassen wollen, sich weigern, „Gericht“ zu halten, läßt sie alle

diejenigen vernichten, die zwischen sie und den Gegenstand ihrer Rache treten, und so befiehlt sie die Hinschlachtung aller Burgunden. Und wohl kann sie dem alten Hildebrand sagen, der ihr ihre Ungeheuerlichkeiten vorwirft:

„Was schiltst du mich? — Doch schilt mich nur,
Du trifft, was du gewiß nicht tadeln willst,
Denn was ich bin, das wurde ich durch die,
Die ihr der Strafe gern entziehen möchtet!"

Ein würdiges Gegenstück zu diesem furchtbaren Weibe ist Hagen von Tronje, der Mörder Siegfrieds. Hebbel hat ihn trefflich dargestellt in seiner Mischung von barbarischer Kraft und Gewaltthätigkeit, von Schurkerei, die jedoch der Größe nicht entbehrt, und von Neid, der aber nicht kleinlich ist. Er gleicht einem Vertreter eines Geschlechtes von Riesen, die sich vernichteten in ihren Kämpfen gegeneinander. Siegfried ist ihm ein Dorn im Auge: er mußte den Helden hassen, der seiner Kraft so sicher war, daß er sie nur mit Gleichmut zeigte und sie mit der bescheidenen Großmut des Starken zur Hilfe anbot.

Hagen, der Mann des Kampfes und der Gewaltthat konnte diesen Tapfern nicht über sich sehen, der überall fast ohne Kampf siegte. Das ist der Sinn seiner Worte zu Kriemhilde:

„ . . . . . er war vom Drachen nicht zu trennen,
Und Drachen schlägt man tot".

Doch trotz all diesem können wir den Hagen nicht hassen; seine ungezügelte Vermessenheit giebt ihm eine düstere, imposante Größe.

Wenn er im letzten Drama, bei dem Feste der Kriemhilde, weil er sich in Gefahr weiß, sein Schwert Balmung auf die Knie legt, das berühmte Schwert, das er dem getöteten Siegfried von der Bahre nahm, so ist dies eine neue Herausforderung seiner Todfeindin. Aber er weiß, daß er sein Benehmen mit seinem Leben zahlen muß, und so gewinnt seine Gestalt den dämonischen Zug der auch in einigen Fassungen der Sage angedeutet ist.[1])

[1]) Wagner stellt Hagen, der öfter als Albensohn erscheint, als den Sohn Alberichs, des finsteren Zwergkönigs, und der Burgundenkönigin hin, die von dem letzteren im Schlafe überwältigt wurde. In dem Wagnerschen Werke, wie in der skandinavischen Fassung, ist der Mörder Siegfrieds der Bruder Gunthers — oder des nordischen Gunnar —, während er in dem deutschen Gedichte Vasall des Burgundenkönigs ist. Und als Albensohn kann Hagen wohl von sich sagen:

„Frühalt, fahl und bleich,
Haß ich die Frohen,
Freue mich nie!"

So antwortet er auch, schon dem Tode nahe, der furchtbar erregten Kriemhilde, die ihn fragt, wo er den Nibelungenschatz verborgen habe, daß er geschworen habe, es nicht zu verraten, solange noch einer seiner Herren am Leben sei. Und noch lebt Gunther. Bald läßt Kriemhilde ihm den abgeschlagenen Kopf ihres Bruders bringen. Da klatscht Hagen in die Hände und ruft ihr entgegen:

„Nun ist der Ort nur Gott und mir bekannt,
Und einer von uns beiden sagt's dir nicht!"

Darauf entreißt sie dem todmüden Hagen den Balmung und erschlägt ihn.

Was die finstere Gestalt Hagens erhebt, der nach Befriedigung seines Titanenneides lechzt, und was zugleich den moralischen Hintergrund der Thaten dieser blutdürstigen Menschen bildet, ist, wie schon Uhland bemerkt hatte, die Treue — die Treue des Vasallen gegen seinen Herrn, die Treue dieses gegen seine Mannen, die Treue der Gattin für das Andenken des Gatten.

Hebbel hat es verstanden, diese Tugend, diese kraftvollen Gefühle, in ihrer ganzen absoluten Wildheit wiederzugeben. Es ist, wie wir schon gesagt haben, sein besonderes Verdienst, daß er sich so sehr in den Geist der Zeiten einzuleben wußte, daß er plastisch, echt und objektiv genau diese Helden dramatisch zu gestalten wußte. Und deshalb klingen die Worte des alten Gedichtes, wo der Dichter sie seinen Personen giebt, so natürlich, so wahr, daß der Leser, der das Nibelungenlied nicht kennt, glauben kann, sie seien vom Dichter zur schärferen Charakterisierung seiner Gestalten erfunden.

Das Verdienst Hebbels wird um so größer, wenn man sein Werk mit anderen, demselben Gedichte entnommenen Dramen vergleicht. Sehr verschieden sind die Wege, die dabei eingeschlagen, mannigfaltig die Arten, auf welche die Personen aufgefaßt und dargestellt wurden. Dies macht es uns begreiflich, wie die Hellenen bei der Behandlung überlieferter sagenhafter Stoffe einer so verschiedenartigen Gestaltung und Auffassung derselben fähig waren. Und wenn auch die Züge der Überlieferung beibehalten wurden, so sind der Arten, die Personen darzustellen und sie in Konflikten einander entgegenzuführen, doch viele.

Geibel hat in seiner „Brunhilde" die Liebe dieses Weibes zu Siegfried zum Mittelpunkte der Handlung gemacht, und das Drama endet, wie bei Wagner, mit ihrem Tode auf dem Leichnam des Helden. Der lyrische Schwung Geibels in seinen vortrefflichen

Versen kam ihm für die erotischen und sentimentalen Tiraden sehr zu statten. Aber Brunhildes Leidenschaft ist nicht die der Walküre, der Königin Islands, sie ist nur die eines verkannten, beleidigten Weibes; auch Gunther ist nicht der geschlossene Charakter, den die Umstände zu seiner unwürdigen That hinreißen. Er ist ein verliebter Mann, der jedes Mittel benutzt, Brunhilde zur Gattin zu gewinnen. Im Drama Hebbels ist es Hagen, der die Bitte um die Hilfe zur Bezwingung der Brunhilde vorträgt; bei Geibel jedoch ist es Gunther selbst, der sich dadurch herabwürdigend Siegfried bittet, die That zu vollbringen, das Weib zu bezwingen, das er schon einmal besiegt hat. Und dieser antwortet:

„Nun bei den Untern, wenn du selbst davor
Nicht scheust: du hast mein Wort, ich bin bereit.
Ja, nimmer hat nach einem Kampf mich so
Gelüstet, wie nach diesem; gilt es doch
Der Männer ganz Geschlecht an ihr zu sühnen!"

Der Siegfried Hebbels widerstrebt anfangs dem Drängen Hagens, denn bei seinem offenen, heldenhaften Charakter verabscheut er eine solche That:

. . . . . „Ich thu's nicht gern!
Wer hätt' sich das gedacht! Und dennoch lag's
So nah! — O, dreimal heilige Natur!
Mich widert's wie noch nie in meinem Leben!"

Aber wir wollen den Vergleich nicht fortsetzen, obwohl es zur besseren Schätzung unseres Dichters vorteilhaft wäre. Und so werden wir auch die „Kriemhild" Wilbrandts nicht näher betrachten, der den ganzen Stoff des Gedichtes, zum Nachteil der Personen und der Motive der Handlung, in drei Akte zusammendrängte. Auch kein anderes der zahlreichen Dramen wollen wir besprechen, zu denen das Nibelungenlied Veranlassung gab. Wir begnügen uns damit, als deren bedeutendste die von Dahn und Siegert zu nennen und zu schließen, daß Hebbels Trilogie und Wagners Tetralogie, die eine als Drama, die andere als Oper, mit verschiedenen Mitteln und Zielen, wie auch in verschiedener Bearbeitung des Stoffes das bemerkenswerteste und künstlerisch vollkommenste sind, was der Welt von den alten Sagen des deutschen Volkes gegeben wurde.

Aber wir können es nicht unterlassen, das Ibsensche Drama zu erwähnen, das wegen seiner Originalität, der vollständigen Beseitigung mythischer Elemente, sowie wegen des Ersatzes derselben durch menschliche Gefühle interessant ist. Ibsen behandelt in seiner „Nordischen

Heerfahrt" den Stoff mit der ausgiebigsten Breite, ohne sich an irgend eine besondere Überlieferung zu halten, und nahm in sein Werk die allgemeinsten Züge der Sage auf. Wie die Personen des Hebbelschen Dramas historische Individualitäten des deutschen Mittelalters sind, ohne daß ihre Zeit genau angegeben sei, die vielleicht kurz hinter die Völkerwanderung fallen könnte, so sind die Gestalten Ibsens Normannen aus der Zeit der Wikinger, die auf Eroberungszügen die Meere durchschifften. Auffallend ist bei Ibsen die Genauigkeit und Kraft der Darstellung dieser dunklen Periode der Geschichte. Er versteht es in diesem Drama die kraftvolle Poesie des Nordens wiederzugeben, jene Poesie, die aus dem ewigen Kampfe der Elemente gegeneinander und der Menschen gegen die Elemente hervorwuchs.

Die Brunhilde des Ibsenschen Dramas ist Hjördis, ein Weib, das in seiner seltsamen Leidenschaftlichkeit ungefähr der Hedda Gabler ähnelt. Der Hjördis Verderbtheit, wie die der Hedda Gabler, ist eine problematische, die namentlich aus der Seelengröße eines zwiespältigen Charakters hervorging. Und sie scheint eher die natürliche, verhängnisvolle Folge einer Kraft zu sein, die außerhalb eines ihr entsprechenden Wirkungskreises gesetzt ist, als ein böser Wille, der für seine Schuld verantwortlich ist. Wir fühlen in ihr die echte Walküre. Mehr als bei allen Brunhilden des Epos und des Dramas, über deren Kraftleistungen wir uns wundern, erkennen wir bei dieser, die jedoch nichts Außerordentliches oder Übermenschliches vollbringt, die geheimnisvolle, seltsame Macht des uns überlegenen Wesens. Ihr Charakter steht über der gewöhnlichen Natur, und wir ahnen, wir fühlen dies trotz ihrer echten, leidenschaftlichen Wirklichkeit. Und wenn am Schluß des Dramas der kleine Egil die Mutter auf den Wolken reiten sieht, so stimmt uns dieser kühne Zug nicht ungläubig, sondern wir fühlen, wie er ihre dämonische Natur vervollkommnet und erklärt.[1]) Viel mehr als das Mannweib

[1]) Dies ist die Wirkung der Lektüre — es war uns noch nicht möglich, dieses so charakteristische und kraftvolle Ibsensche Drama auf der Bühne zu sehen, und es mag sein, daß die Bühnenaufführung in ihrer unerbittlichen Realität die suggestive, phantastische Wirkung der Lektüre zerstört, obgleich das Wunder, das von dem Munde eines Kindes ausgesprochen wird, den Hörer in einer Unbestimmtheit läßt und der Phantasie ein weites Feld gewährt. (Der Übersetzer hat einer der in Leipzig stattgehabten Aufführungen der „Heerfahrt" beigewohnt. Nichts von dem ergreifenden Eindruck, den dieses Werk bei der Lektüre auf uns macht, geht verloren. Egils Worte: „Dort oben — all die schwarzen Pferde! . . . die Mutter ist dabei!" würden in dem Munde eines Erwachsenen zur Kritik herausfordern, aber das Kind überzeugt uns. Das Entsetzen des kleinen Egil,

des Epos und des Hebbelschen Dramas, und unendlich mehr als die seufzende und verliebte Heldin Geibels giebt diese Hjördis die mysteriöse, weibliche Ausnahmefigur wieder, die an der Grenze steht zwischen den bekannten Phänomenen der natürlichen Welt und denjenigen noch unerforschter geheimnisvoller Mächte.

Gunther, der schwierigste und heikelste Charakter des Dramas, der Mann, der sich von einem anderen das Eheweib erkämpfen läßt, ist Hebbel nicht weniger gut gelungen als Ibsen. Wie wir schon sagten, hat Hebbel die abstoßende Veranlassung zu dieser That von Gunther auf Hagen abgewälzt, dessen finstere Gestalt dadurch nicht verliert, und dem Gunther hat der Dichter nur die Schwäche der Nachgiebigkeit gelassen, eine Schwäche, die der Burgundenkönig nachher heldenhaft mit dem Tode büßt. Ibsen hat in seinem Drama keinen Hagen, dem er die Schuld aufbürden kann, gleichwohl aber hat er es verstanden, Gunther mit einer Atmosphäre von Gerechtigkeit, Offenheit, Menschlichkeit und Bescheidenheit zu umhüllen, und ihm einen Zug von Wehmut zu geben, die aus seiner verschmähten Liebe hervorgeht, so daß er in der Scene, in der seine Schuld entdeckt und seiner Gattin gesagt wird: „. . . . . und jetzt soll jedermann erfahren, daß du unter eines Feiglings Dach wohnst!" nur antwortet: „Jedes Wort ist wahr, nur nicht, daß ich feige bin!"

Wir billigen seine Worte, so daß die Scene, mit welcher der zweite Akt endigt, eine der ergreifendsten des ganzen Dramas ist.

Sigurd der Starke, der Held des Ibsenschen Dramas, ist nicht die leuchtende Persönlichkeit, hat nicht die Freudigkeit Siegfrieds, die bei den deutschen Dichtern noch an den Lichtgott erinnert. Er ist vielmehr ernst und gesammelt, und seine Kraft ist nicht nur die seiner Muskeln, sondern mehr eine seelische Überlegenheit. Er ist nicht der offene, großmütige, unbesonnene Held, mit einem Anflug kindlicher Naivität, er ist vielmehr ein tiefer und trotz seiner Aufrichtigkeit verschlossener Charakter. Man ahnt in ihm ein von seiner Umgebung verschieden geartetes Wesen, in dem er abseits in unerforschter Größe dasteht, und das ihn zu einer selbständigen Figur macht. Als zuletzt Hjördis ihm einen Pfeil in die Brust jagt, um

---

die Furcht des jungen Norden, in der die mythischen Vorstellungen Gestalt bekommen, paßt vortrefflich in die auf das Romantische abgestimmte letzte Scene des Werkes. Und das ästhetisch einwandfreie Stück, die Stilvollkommenheit in dieser Dichtung entlassen uns mit dem unerschütterlichen Glauben an das, was wir gesehen und gehört haben.)

mit ihm nach Walhall reiten und ewig die lichten Regionen mit ihm durchschweifen zu können, da sie ihm auf Erden nicht verbunden sein konnte, weigert er sich ihr zu folgen, weil er ein Christ sei. Dies Wort, das in jener ursprünglichen, barbarischen Welt uns so überraschend anmutet, klingt uns dennoch nicht unglaublich, denn es klärt uns plötzlich über das Geheimnisvolle seines Charakters auf und bestätigt uns seine reinere, seine geläuterte seelische Überlegenheit. Sigurd stirbt, Hjördis stürzt sich ins Meer, und Egil, den der Vater Gunther mit einer seiner menschlichen und verschmähten Liebe charakteristischen Zärtlichkeit aus dem brennenden Hause gerettet hat, ruft aus: „Dort oben — all die schwarzen Pferde" — (mit einem Schrei): „Die Mutter ist dabei!"

Wir haben die Besprechung des Ibsenschen Dramas ziemlich breit ausgeführt, um zu zeigen, wie dieses alte Motiv von dem modernsten Geiste behandelt worden ist. Trotz der Vorzüge des Ibsenschen Werkes aber können wir nicht sagen, daß die Hebbelsche Dichtung von ihm in den Schatten gestellt würde. Die Plastizität seiner Gestalten, die ausführliche und genaue Schilderung der damaligen Welt geben der Trilogie des deutschen Dichters einen besonderen Wert. Das Bild von dem jungen Giselher, das Hebbel mit so wenigen und meisterhaften Strichen ausgeführt hat, eben weil er sich selbst vorschreibt:

„Des Weibes Keuschheit geht auf ihren Leib,
Des Mannes Keuschheit geht auf seine Seele!" (III, IV, 6)

und Giselhers Liebesidyll mit Gudrun, der Tochter Rüdegers, ist von großer Anmut und Schönheit, die um so mehr hervortreten, wenn man sie mit diesen Episoden in anderen Dramen, z. B. Wilbrandts, vergleicht. Auch die Mutter Ute ist eine bemerkenswerte Gestalt. Weisheit und ein Hauch von Frieden gehen von dem würdevollen und einfachen Wesen dieser Niobe des Mittelalters aus. Keine Person, sogar keine der Nebenfiguren — ein Verdienst, das wir schon oft bei Hebbel erwähnten — sind in dem Halbschatten eines allgemeinen Umrisses gelassen. Wir kennen aller Antlitz wie auch ihre Geschichte. Rumolt den Koch, Volker den Helden, Fiedler, und Freund Hagens, den Kaplan, wie auch alle die anderen.

Wohl verdiente dieses Drama den Beifall der Zeitgenossen, unsere Bewunderung wie auch den Schillerpreis.[1]) Namentlich

[1]) 1863. Die Nachricht, daß er diesen Preis erhalten habe — den der erste Kaiser des neuen Deutschen Reiches 1859 gestiftet hatte, als er noch Prinz

aber war dem Dichter das Bewußtsein zu gönnen, ein Werk geschaffen zu haben, das seiner Ideale würdig und des Fleißes seines Lebens wert ist.

Sieben Jahre lang arbeitete Hebbel an dem großen Werke. Schon seit 1835, als ihm die Amalie Schoppe das Epos geschenkt hatte, beschäftigte ihn dieser Stoff, aber erst seit 1855 dachte er ernstlich an die Gestaltung, und am 18. Oktober dieses Jahres schreibt er in sein Tagebuch[1]): „Der erste Akt (von zehnen vermutlich!) wird bald fertig seyn und verspricht eine gute Exposition." Am 2. Oktober 1856 ist der erste Akt und Ende des Jahres 1856 der zweite Akt des ersten Abends vollendet.[2]) Am 18. Februar 1857[3]) schreibt er: „Heute Abend um halb sechs Uhr auf der Mariahilfer Hauptstraße habe ich den dritten Akt der Nibelungentragödie und damit die erste Abtheilung (Siegfried's Tod) geschlossen." Also nur geistig und in einer Form (3 Akte), die wieder umgestoßen wurde. Nun schieben sich neben anderen Arbeiten auch die am „Demetrius" ein, und erst am 20. Oktober 1859 lesen wir[4]): „Heute Abend den ersten Akt von ‚Kriemhilds Rache' geschlossen", und am 22. November 1859[5]): „Heut Abend den zweiten Akt von Kriemhilds Rache geschlossen." Am 7. März 1860 war der dritte Akt vollendet, und am 22. März 1860 schreibt er[6]): „Eben, Abends 7 Uhr, schreibe ich die letzten Verse des fünften Aktes von Kriemhilds Rache nieder." Am 31. Januar 1861 wurde von Dingelstedt in Weimar der erste Teil, „Der gehörnte Siegfried" und „Siegfrieds Tod", aufgeführt, und am 16. und 18. Mai desselben Jahres nach eingehenden Änderungen, besonders am zweiten Teile, die ganze Trilogie. Der Erfolg war ein außerordentlicher, und die Annahme des Werkes an einer Reihe anderer deutschen Theater die Folge davon. Es ist sehr bedauerlich, daß in den Tagebüchern Hebbels Notierungen über die ersten Aufführungen fehlen. Am 16. Oktober 1860 reißen sie ab, und erst

---

von Preußen war und für den erkrankten Friedrich Wilhelm IV. die Regentschaft führte — wurde dem siechen Dichter vier Wochen vor seinem Tode überbracht. Lächelnd bemerkte er: „Das ist Menschenlos, bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher!"

[1]) II, 424.
[2]) Tagebücher II, 435.
[3]) Tagebücher II, 443.
[4]) Tagebücher II, 467.
[5]) Tagebücher II, 469.
[6]) Tagebücher II, 482.

am 23. Februar 1861 setzen sie wieder ein. Auch über die erste Aufführung des Gesamtwerkes fehlen, von den spärlichen Notizen unterm 31. Dezember 1861 abgesehen, alle näheren Angaben. Die Notierungen enden mit dem 3. Mai 1861 und setzen erst am 15. Juni 1861 mit unwichtigeren Dingen wieder ein.

Zu Beginn des Jahres 1862[1]) wurde der erste Teil der Dichtung als Buch herausgegeben, dem dann auch bald der zweite folgte.

---

[1]) Am 30. Januar 1862 (Tagebücher II, 512) schreibt Hebbel: „Der erste Band der Nibelungen-Trilogie ist gedruckt; noch immer beschäftigt mich der zweite, wenn auch nur in Kleinigkeiten."

Demetrius.

Der Großherzog vom Weimar riet im Jahre 1858 Hebbel, den Schillerschen Demetrius zu vollenden, und ihm verdanken wir es, wenn unser Dichter die schon früher geplante Idee[1]) nun ausführte. Es ist ein Stoff, von dem man fast sagen möchte, daß ein Verhängnis über ihm schwebe, denn sowohl Hebbel als auch Schiller starben, bevor sie ihre Werke beendigen konnten. Das Hebbelsche Fragment ist aber fast vollendet, es reicht bis zur zweiten Scene des fünften Aktes, und wir können die Lösung erraten, so daß Kuh das Werk beendigen und in Berlin am 10. Mai 1869 aufführen lassen konnte, wo es allerdings nur einen schwachen Erfolg hatte. Im Juli 1858 hatte Hebbel dies Werk begonnen. In seinen Tagebüchern lesen wir, daß er am 3. Dezember 1858 die beiden ersten Akte, und am 31. Dezember 1859 den dritten Akt beendet hatte. Bald nach Hebbels Tode, im Frühjahr 1864, wurde das unvollendete Werk veröffentlicht.

Hebbel hatte ursprünglich nur die Absicht, das Schillersche Fragment zu vollenden, aber er mußte sich bald sagen: „Es kann ebenso wenig jemand dort anfangen weiter zu dichten, wo Schiller aufgehört, als jemand dort zu lieben anfangen kann, wo ein anderer aufgehört." Und er beschloß, den Stoff selbständig zu behandeln. Er fing an, die Geschichte Rußlands zu studieren; er wollte ein historisches Drama schreiben, in dem die lokalen Zustände geschildert werden sollten, zu welchem Zwecke er den echten slavischen „Humus" suchte, während Schiller nach seiner Meinung „einzig und allein von dem allgemein menschlichen Moment des Faktums angeregt wurde".

---

[1]) Schon 1857 schrieb er an Kuh: „. . . Schon liegt Karamsin in eilf Bänden auf meinem Tische . . ." Wir wissen von Kuh, daß Hebbel auch einige Momente dem „les faux Demetrius" von Prosper Merimée für sein Drama entnommen hat.

Die Kritiker dagegen fanden, daß Schiller ein großes historisches Drama geplant hatte, während Hebbels Werk ein psychologisches wurde[1]), trotz des sehr glücklichen Schauplatzes der Handlung, trotz dieser slavischen Welt, mit den kontrastierenden Charakteren der Russen und der Polen, mit der sklavischen Unterwürfigkeit und der Bereitwilligkeit zum Verrat der Russen, mit dem halb barbarischen und halb heldenhaften Übermut der Polen, und dem Mißtrauen und der Antipathie der beiden Völker gegeneinander. Wohl ist Hebbel dies alles in der Darstellung vollkommen gelungen, wie auch die Volksscenen, in denen der Charakter jedes einzelnen in seiner psychischen Eigenheit, zugleich mit der ethnologischen Allgemeinheit, hervortritt. Hebbel hat all dieses dargestellt und in Konflikt gesetzt mit der gewohnten Geschicklichkeit, mit der er die Dokumente der Geschichte wie auch der Menschlichkeit zu interpretieren und wiederzugeben wußte. Aber es ist auch wahr, daß sein „Demetrius" der historischen Syntheſe, des Blickes von oben entbehrt, den wir mit Recht bei Schiller so sehr bewundern.

Hebbel fehlte der Sinn für das Historisch-Großartige. Die geschichtlichen Konflikte lösen sich ihm in psychologische auf, und es ist in der That nicht die historische Syntheſe, sondern die psychologische Analyſe, in der unser Dichter groß ist. Wenn in seinen Dramen eine leitende, höhere Ordnung über den Konflikten steht, so ist es gewiß nicht die historische, sondern eine geistige wie in der „Judith", oder eine soziale wie in „Maria Magdalena", oder ein mystischer Symbolismus, in dem er sich ganz besonders gefiel. Und daher steht sein „Demetrius", trotz der Kraft, trotz einer gewissen Idealität in dem Entwurfe, unter dem klassischen Torso des Schillerschen Werkes.

Das Drama Hebbels behält bei und entwickelt viele der Einzelheiten, die wir bei Schiller finden, der, wie man aus den nach Hebbels Tode herausgegebenen Entwürfen ersieht, ursprünglich ebenfalls die Idee gehabt hatte, den jungen Demetrius in den Diensten des polnischen Woiwoden von Sendomir zu zeigen. Schiller aber verzichtete doch darauf und zog es vor, das Drama mit der berühmten Reichstagsscene in Krakau beginnen zu lassen. Hebbel schickt seinem Drama einen Prolog voraus, der uns zeigt, wie der stolze Jüngling mit dem raschen und großen Geiste, unbekannt und

[1]) Bulthaupt sagt (III, 192): „Aus dem geschichtlichen Drama wurde eine Privataktion."

wenig geachtet, erzogen wurde. Viele Züge des Charakters dieser Person, die so reich an Vorzügen ist, verdanken ihre Wirkung dem Umstande, daß sie aus dem unabhängigen und trotzigen Charakter des Dichters selbst entnommen sind, der in seiner Jugend so böse Tage erlebte. Demetrius sollte um so mehr das objektive Abbild des Dichters werden, da dieser nun die Perioden überwunden hatte, in denen der edle und gedemütigte Geist sich gegen die Qualen eines elenden Lebens auflehnen mußte. Wie sein Demetrius hätte der junge Hebbel sagen können:

„Ich setz' mich lieber auf die nackte Erde
Als auf den Stuhl des Bauern, trinke lieber
Aus hohler Hand als aus dem Napf des Knechts
Und such' mir lieber Beeren für den Hunger,
Als daß ich schwelge, wo der Bettler zecht!"

Denn er empfand es bitter, daß derselbe Stolz, den man bei Goethe für ein Zeichen der Überlegenheit hielt, ihm, dem Armen und Bedürftigen, als Anmaßung ausgelegt wurde. Bei Hebbels Demetrius stammt die Hoheit aus dem kaiserlichen Blute, denn er ist nach der Meinung des Dichters der Sohn, wenn auch der illegitime, des Zaren Iwan. Seine Herkunft wird ihm entdeckt, als er eben zum Tode geführt werden soll, weil er einen vornehmen Bojaren, der ihn beleidigte, erstochen hat. Ein Mönch Gregory, derselbe, der ihn als Kind auf das Schloß des Woiwoden gebracht hatte, erklärt ihn für Iwans Sohn, den alle als von dem Usurpator Boris für ermordet hielten. Gregory behauptet, daß das getötete Kind nicht der legitime Sohn des Zaren und der Marfa, sondern der eines Weibes, einer gewissen Barbara sei, die es abgegeben habe, auf daß der wirkliche Thronerbe gerettet werde. Gregory zeigt das kostbare Kreuz, das der Jüngling am Halse trägt, das man ihm am Tage seiner Taufe umgehängt habe. Demetrius wird von den vornehmen Polen zum Zaren Rußlands ernannt, und sein Gastgeber, der Woiwode von Sendomir, erbietet sich, für ihn ein Heer zu schaffen, damit er den Thron gewinnen und Boris stürzen könne. Demetrius fühlt sich von kriegerischem Eifer beseelt und geht mit jugendlichem Ungestüm daran, den väterlichen Thron im Kreml von Moskau wiederzuerobern. Daselbst kommt er als Sieger an und wird als Herrscher ausgerufen.

Als Marfa, die Zarin, hört, daß ihr Sohn noch lebe, kann sie dem Wunsche, ihn zu sehen, nicht widerstehen, und verläßt das Kloster, wo sie auf Boris' Befehl gefangen gehalten wurde. Sie

sieht den Prätendenten, aber ihr mütterliches Herz schweigt; doch verursacht ihre Zusammenkunft die Besiegelung der Legitimität des neuen Zaren Demetrius.

Barbara, ein altes Weib, das dem Demetrius zu Füßen fällt, als er Moskau durchschreitet, und dem er das erste Gehör und die erste Gnade seiner Herrschaft gewährt, deutet ihm, ohne es zu wollen, an, daß er zwar ein Sohn des Iwan, aber nicht von der Marfa, sondern von ihr selbst sei, die eine Dienerin der Marfa gewesen.

Diese Mitteilung schmettert den mutvollen, offenen und edlen Jüngling nieder. Sein Entschluß ist sofort gefaßt. Er wird niemanden mehr betrügen, er will sich kein Recht, keine Autorität anmaßen, wenn sie ihm nicht gebühren. Er will nur noch so lange seine Rolle spielen, bis alle die gerettet seien, die für ihn ihr Leben wagten, und dies besonders der Vater seiner Braut.[1]) Daß er nachher doch nicht freiwillig das Scepter niederlegt, sondern durch die Treulosigkeit des Schuiskoi, eines russischen Edlen, den er begnadigt hatte, weil er sich selbst das Recht absprach, denselben hinrichten zu lassen, daß er also durch dieses Schuiskoi Verschwörung schließlich gestürzt wurde, hat nichts zu bedeuten, denn auch ohne diesen Verrat hätte ja Demetrius auf den Thron Rußlands verzichtet.

Ganz anders benimmt sich Schillers Demetrius. Er hat keinen Tropfen von Iwans Blut in seinen Adern, aber er ist ein Herrscher. Und darum verzichtet er auch nicht auf den Thron, als er erfährt, daß er nicht der Sohn Iwans sei. Er will sich nicht wie Hebbels Demetrius seinen Richtern überantworten, sondern er sagt zur Marfa, die stumm und erregt vor ihm steht: „Scheine du nicht meine Mutter, sei es! — Wirf das Vergangene von dir, ergreife das Gegenwärtige mit ganzem Herzen! Bin ich dein Sohn nicht, so bin ich der Zar; ich habe die Macht, ich habe das Glück. — Der, welcher im Grabe liegt, ist Staub; er hat kein Herz, dich zu lieben, kein Auge, dir zu lächeln. — Wende dich zum Lebenden.“[2])

---

[1]) „Ich bin der Kapitän auf einem Schiff,
Das scheitert; rasch ins sichere Boot mit euch,
Dann zünde ich die Pulverkammer an!“

[2]) Diese Stelle ist den in Prosa hinterlassenen Splittern des Dramas entnommen. Hebbel skizzierte niemals in Prosa, entwarf auch nie einen Plan für seine Werke, da dies ihm vorkomme: als ob man eine Biographie vor dem Leben schreiben wolle. Auch diese Art zu arbeiten ist bei ihm charakteristisch. Er folgte seinen Personen in ihren Handlungen und sah sie gewissermaßen werden. Er arbeitete nach der analytischen Methode, während Schiller in seinem poetischen Geiste zuerst das Ganze auffaßte und nachher zu den Einzelheiten kam.

Nur die Intriguen des Schuiskoi (oder Schinskoj wie Schiller schreibt) vermögen diesen Herrschergeist vom Throne herunterzureißen, nicht eine Reue, eine tiefe Gewissensregung, die Hebbels Demetrius vernichtet.

Hebbel hat es zwar empfunden, daß die unumgängliche Pflicht des Demetrius es war, auf die Krone zu verzichten, nachdem er erkannt hatte, daß sie ihm nicht gebühre. Aber mit Recht sagt Bulthaupt: „Seit wann stempelt die Pflicht die Menschen zu tragischen Helden!“ Wir verlangen vom dramatischen Dichter nicht, daß er uns in seinen Personen das moralische Ideal darstelle, und es ist seltsam aber bezeichnend für Schiller, daß er es vermocht hat, uns in diesem seinem unvollendet gebliebenen Werke eine Individualität zu geben, während Hebbel, der so tapfere Kämpfer für den Individualismus in der Kunst, sich in diesem Werke den alten Theorien der Idealität beugen zu wollen schien.

Ob etwas Lebendiges und Großes aus dieser scheinbar neuanbrechenden Entwicklung unseres Dichters hätte hervorgehen können, wissen wir nicht zu sagen, da er uns zu früh, am 13. Dezember 1863, entrissen wurde. Er starb, nachdem er, fast schon ganz gelähmt, im Bette bis zuletzt an seinem Demetrius gearbeitet hatte. Wenige Minuten vor seinem Tode ließ er sich noch einmal von seiner Tochter Christine den „Spaziergang“ Schillers vorlesen, „des heiligen Mannes“, wie er ihn nannte, und dessen Werken er in seinen letzten Jahren mit so viel Zuneigung und Bewunderung näher getreten war.

Schlußbetrachtung. — Die Nachfolger Hebbels.

Traurig ist es, daß Hebbels Tod so früh eintrat, und gerade als man anfing, ihm die Achtung und die Bewunderung zu zollen, die sein Talent und sein Lebenswerk verdienten. Aber der Weg, auf dem er unerschrocken und zielbewußt durch Kämpfe und Mißerfolge geschritten war; die Bahn, in der Kleist ihm vorangegangen und welche die ausgefahrenen Spuren der Nachahmer Schillers kreuzte, war so neu, so fremd, daß man ihn für einen Irrfahrer ansah und sich lange und ungläubig von ihm fern hielt.

Ihm war jedoch auch schon vor den wenigen Jahren allgemeiner Achtung die Bewunderung ausgezeichneter Männer nicht versagt gewesen, unter denen wir Gervinus finden, dessen Urteil über Hebbel an Kuh wir ohne Kommentar wiedergeben, denn der Name seines Urhebers verleiht ihm eine besondere Autorität: „Ich müßte wohl keine Sinne zum Vergleichen haben, wenn ich nicht anerkennen sollte, daß er wie ein Baum unter dem vielen Gestrüpp unserer Dramatiker hervorragt.“[1]) Wir haben schon (S. 125, Anm.) Heines Urteil angegeben, der sein originelles und starkes Talent anerkannte; es ist bemerkenswert, wie dieser feinsinnige Geist die künstlerische Bahn Hebbels erschaut hatte, indem er dessen Verwandtschaft mit Shakespeare, Kleist und Grabbe feststellte. Einen Beleg für die Überlegenheit Hebbels haben wir auch in der grenzenlosen, dauernden Ergebung, die ihm seine Freunde zollten. Rührend ist die Freundschaft Kuhs zu ihm, wenn man bedenkt, daß dieser ausgezeichnete Geist ihm sein ganzes Leben widmete, denn nachdem er viele Jahre hindurch gleichsam sein Famulus gewesen, arbeitete er an der oft erwähnten Biographie, bis er selbst starb. Bamberg, der Herausgeber der „Tagebücher“, war ihm ebenfalls lange und entschieden zugeneigt; von den Frauen, die den Zauber seiner starken

[1]) Tagebücher II, 347.

obgleich despotischen Persönlichkeit auf sich wirken fühlten, haben wir schon gesprochen.

Hebbel war ein großer und tiefer Geist, ein starker Charakter. Er durchdrang das Labyrinth der scheinbaren Widersprüche in der menschlichen Seele, und was er so erforscht hatte, das paarte sich bei ihm in der genialsten Syntheſe, mit der lebhaftesten und unmittelbarsten Phantasie, so daß er die vielen einzelnen Charakterzüge, die er hervorgesucht und beobachtet hatte, zu einer ganzen und lebendigen Persönlichkeit wieder zusammenstellen konnte. Das ist eine Eigenschaft, die ihn zum echten Dramatiker machte und die wir bei der Analysierung seiner Werke aus denselben heraus erwiesen zu haben glauben.

Hebbel machte Schule! — Von Robert Griepenkerl (1810 bis 1868) nennen wir nur den „Robespierre“ (1851) und „Die Girondisten“ (1852), die voller Kraft und Gedanken sind und die einige wirksame Scenen aufweisen, aber von nur wenig theatralischer und dramatischer Sicherheit zeugen.

Die französische Revolution beschäftigte viel die Dichter dieser Schule.[1]) Sie fühlten sich von der Herrschaft der zügellosen Individualität angezogen, welche in dieser Epoche vielleicht zum erstenmal in der neueren Zeit Gelegenheit hatte, sich zu entwickeln und in all den wildesten und charakteristischten Arten sich auszuleben.

Wie Grabbe die Geschichte in puris naturalibus wiederzugeben strebte, so war auch Griepenkerl der Meinung, daß die Weltgeschichte durch ihre eigene Kraft wirken müsse. Dieses Prinzip ist gewiß modern und hat Anspruch auf Zukunft. Aber keiner dieser Dichter des kraftgenialischen Dramas besaß die nötige Stärke der Syntheſe, um die verwickelten und einander widersprechenden Konflikte in Einklang bringen zu können.

Hebbel hatte auch eine Schülerin, Elise Schmidt, die in ihrem „Judas Ischarioth“ (1851) von dem Geiste unseres Dichters erfüllt zu sein scheint. Zweifellos war es eine kraftvolle Idee, den großen Verräter, auf dem der Fluch der Jahrhunderte lastet, zum Helden eines Dramas zu wählen, und es lag ja auch so nahe, daß, von dem berühmten „Leben Jesu“ von David Strauß (1832) angeregt, die Geister geneigt waren, sich mit diesem Stoffe zu beschäftigen.

[1]) Auch Robert Hamerling, der bekannte Dichter des „Ahasver in Rom“, schrieb einen „Danton und Robespierre“.

Elise Schmidt vertiefte den Charakter des Judas und machte daraus eine Persönlichkeit von dämonischer Kraft, wie sie uns in dem Werke einer Frau seltsam anmutet. Dieses Drama hat nichts von weiblicher Grazie, es herrscht darin eine Kraft, eine Energie, eine Kühnheit, wie man sie kaum bei Hebbel findet. Es ist kein Drama für die Bühne; aber es besitzt poetische Vorzüge und ist von einer bemerkenswerten Originalität.

Judas und Jesus sind Vertreter zweier Prinzipien, des Bösen und des Guten, des Hasses und der Liebe. Judas vertritt die alte Welt, die sich ihres morschen Kernes und der Unmöglichkeit, sich wieder aufzurichten, bewußt ist, und deshalb alles zerstören möchte, Jesus die neue, die, voll von Leben und übermenschlicher, unbesiegbarer Kraft, auftauchte.

Die Schmidt hat ihrem Jesus den Heiligenschein nicht genommen, er zeigt in seinem kurzen Auftreten eine Einfachheit voller Höhe. Es war aber der Schmidt, wie auch schon Klopstock unmöglich, die rührende, obgleich schmucklose Einfachheit der Evangelien zu erreichen, geschweige denn sie zu übertreffen.

Judas hat die Leidenschaft der Freude am Bösen und an der Vernichtung. Er war es, der die Magdalena zur Schuld trieb und noch immer treibt. Und nachdem Jesus am Kreuze gestorben ist, ruft er aus, bevor er sich erhängt: „Du warst mein Inhalt! — Du bist ausgeschüttet, und die Welt ist trunken von dir! Ich fühle jetzt mich wie ein leer Gefäß, wozu noch dient es? Ich zertrümmre es!“

Aber diesen beiden und anderen Nachfolgern oder Verwandten der Hebbelschen Richtung weit überlegen ist Otto Ludwig, obgleich er selbst seine Verwandtschaft mit Hebbel nicht eingestehen wollte.

Otto Ludwig.

Einleitung. — Der Erbförster.

Otto Ludwig hat mit dem Dichter der „Judith“ verschiedene Berührungspunkte, vor allem aber die künstlerische Richtung gemein. Wie Hebbel ist auch er ein Psychologe, der unserem gegenwärtigen Drama vorarbeitete; und da er um den Triumph seiner Kunst gegen die Alltagsbahnen ankämpfen mußte, so hatte er ebenso viele erbitterte Feinde als enthusiastische Bewunderer, und sein Ruf, wie auch der Kleists und Hebbels, nahm besonders erst nach seinem Tode zu. Wenn derjenige, der ein Kunstwerk genießt, dem Schöpfer desselben Dank schuldet, so müßte unsere Dankbarkeit eine ganz besonders große sein gegen Ludwig, der seine Werke während eines bedauernswerten, von Krankheiten gequälten Lebens schuf, so daß sein Arzt selbst die Standhaftigkeit bewunderte, mit welcher er seine Schmerzen ertrug. Diese Überlegenheit des Geistes über die körperlichen Leiden, diese Kraft, trotz aller physischen Qualen größere Werke erzeugen zu können, scheint ein besonderer Segen zu sein, den die Poesie ihren Lieblingen spendet. Es scheint sogar, daß dieser Zustand des Leidens in dem Dichter den Sinn für die Genüsse des Geistes und der Phantasie schärfte, und daß in den kurzen, schmerzlosen Zwischenräumen, die zwischen seinen immer wiederkehrenden Leiden lagen, die Lebensfreude in ihm sich verdoppelte, so wie der Zauber eines Alpenfrühlings, der zwischen zwei stürmischen Jahreszeiten liegt, ein doppelt großer ist.

Die letzten Jahre von Leopardi, Heine, Schiller und Hebbel bestätigen diese trostvolle Behauptung.

Otto Ludwig ist in Eisfeld, einer kleinen Stadt Thüringens, geboren, in demselben Jahre (1813, am 12. Februar), in dem Hebbel zur Welt kam. Und wie Hebbel und die meisten Priester der Kunst,

so lebte auch er in Beschwerlichkeiten aller Art, mit denen sich besondere Neigungen nicht gut in Übereinstimmung bringen ließen. Er war früh vaterlos und wurde mit großer Liebe von der Mutter erzogen, die, um den Willen eines unverheirateten reichen Bruders zu erfüllen, den Sohn bestimmte, als Lehrling in des Onkels Geschäft einzutreten. Dort duldete es den jungen Ludwig aber nicht lange. Einem inneren Triebe folgend, widmete er sich vielmehr mit Eifer der Musik. Er kam nach Leipzig. Doch Felix Mendelssohn, an den unser Dichter von seinem Herzoge ganz besonders empfohlen war, wußte ihm keine tieferen Anregungen zu geben, und so ging Ludwig, dem bald „das Vage der Musik nicht mehr genügte", zur Poesie über, zu der er sich schon immer stark hingezogen fühlte. Jahrelang trug er die Gestalten seiner Phantasie in sich, bis denn seine Ideen, gereift, ihn zur Entäußerung drängten, bis er schließlich sie uns gab, so, wie wir sie in ihrer Greifbarkeit besitzen, wie wir sie um ihrer menschlichen Echtheit und Wahrheit willen bewundern. Wahrheit, so lautete die Devise des Menschen und des Dichters Ludwig, und so wollen wir denn mit den Worten eines Herausgebers seiner Werke: „Ludwigs menschlicher wie künstlerischer Charakter hat einen gemeinsamen großen Grundzug: das Streben nach Wahrheit. Als oberste Tugend galt ihm beim Menschen die Wahrhaftigkeit und beim Poeten die unverfälschte Darstellung der Wirklichkeit" — zu den Werken unseres Dichters übergehen.

Als, dank den Bemühungen Eduard Devrients, am 4. März 1850 in Dresden zum erstenmal Ludwigs „Erbförster" zur Aufführung gelangte, wurde er mit Interesse, aber ziemlich kalt aufgenommen. Die Kritiker hoben gleich seine auffallenden Fehler hervor, und das Drama wäre für immer abgethan gewesen, wenn die stets wachsende Teilnahme des Publikums in den folgenden Aufführungen diese Dichtung nicht gehalten hätte, so daß zuletzt enthusiastischster Beifall dem Werke und seinem Dichter lohnte. Die Zuschauer fragten sich, wer dieser Ludwig sei, der mit einem so kraftvollen Stücke auftrete. Sie wußten nicht, daß der Anfänger, der aus mancherlei Umständen und besonders wegen seiner Bescheidenheit und Schüchternheit bis dahin unbekannt geblieben, schon siebenunddreißig Jahre alt war und, mit einem bedeutenden Beobachtungsvermögen begabt, die Men-

schen und das Leben eingehend durchforscht hatte. Sie wußten nicht, daß dieses Drama, das bei seiner Kraft und frischen, unmittelbaren Wahrheit überrascht, allmählich aus Skizzen hervorgegangen, und daß die kraftvolle Figur des Erbförsters Ulrich die letzte Entwickelung aus den vielen Entwürfen früherer Jahre war. So liegt aus dem Jahre 1845 noch der Entwurf einer Familientragödie: „Die Waldburg", vor, und aus den folgenden Jahren besitzen wir Pläne zu einem „Die Wildschlitzen", zu einem „Das Jagdrecht", zu einer „Waldtragödie", zu einem „Wilm" und einem „Willem Berndt". Endlich, 1849, vollendete Ludwig seinen „Erbförster". Im Juli 1849 war Ed. Devrient im Besitze des Manuskriptes, und schon im Herbste desselben Jahres war das Werk[1]) zur Aufführung am Dresdener Hoftheater angenommen. „Der Erbförster" wurde von den einen bewundert, von andern aber abfällig kritisiert, die es als einen späten Sproß der traurigen Schicksalstragödie bezeichneten und nur seine Fehler sehen wollten.[2]) Dies Werk sollte nach Ludwigs Absicht zeigen, wieviel Herzlichkeit in dem Familienleben liegt, wieviel Erschütterndes Schicksal und Leidenschaft hervorbringen können, und unter all diesem sollte gleichsam als Orgelton das Rauschen des grünen Waldes liegen.

Schon drei Generationen der Ulriche sind Förster auf Düsterwalde gewesen, dem Forste, den Stein, ein Großindustrieller, neuerdings gekauft hat, zu welchem der Förster Ulrich seit mehr als zwanzig Jahren in sehr freundschaftlichem Verhältnis steht. — Sie sind nahe daran, Verwandte zu werden, denn Steins Sohn Robert hat Marie, die Tochter des Försters gefreit. Das Drama, das in

---

[1]) 1850 erschien es als Manuskript und 1853 im Buchhandel.

[2]) Moritz Heydrich, der Freund und erste Biograph Ludwigs, sagt gelegentlich der ersten Aufführung des Dramas: „Es war das Wehen eines originalen, echt dramatischen Dichtergeistes. Ein Werk wie aus der Sturm- und Drangzeit, einem langsam heranrollenden, majestätischen Gewitter gleich, plötzlich hervorbrechend, die Landschaft blitzschnell, seltsam beleuchtend, alle ergreifend, erschütternd."

Und Laube sagte, daß diese Dichtung eine neue, ganz eigentümliche Stärke aufweise; er äußerte sich: „ . . . bis zur Höhe des vierten Aktes meinte man eine neuklassische Schöpfung vor sich zu sehen . . . ". Bulthaupt nennt es trotz seiner Fehler „eine große Dichtung, ein bedeutendes Drama, ein erschütterndes Theaterstück". Hettner aber sagt in seinem „modernen Drama" unter anderem, daß dieser schlechte Dichter verdiene ausgelacht zu werden, weil er nicht einmal das ABC der dramatischen Kunst kenne. Auch R. v. Gottschall tadelt dieses Drama und seinen Verfasser.

so schrecklicher Weise endet, beginnt mit den Vorbereitungen zu dem Verlobungsfeste in dem Hause des Försters. Man ist guter Laune; Robert ist glücklich, doch Marie hat traurige Ahnungen. Die Musik ertönt. Der alte Ulrich schickt in seiner mürrischen Art die Frauen aus dem Zimmer und unterrichtet seinen Tochtermann, wie er seine zukünftige Frau behandeln müsse, um sich die Autorität im Hause zu sichern: „Kinder dürfen nicht wissen, wie lieb man sie hat; aber Weiber noch weniger. Sie sind auch nichts als erwachsene Kinder, aber nur pfiffiger. Und die Kinder sind schon pfiffig genug."

Der alte Stein kommt, mit dem Ulrich schon seit der Zeit streitet, seit welcher es sich um den Kauf des Waldes handelt, weil der neue Herr „durchforsten" lassen will, während Ulrich es für falsch hält, weil der Wind sonst „alles zusammenknacke". Sie fangen an, Karten zu spielen, denn Stein verlangt eine Revanche für den vorigen Tag. Stein ist aufgeregt, teils über die Hartnäckigkeit seines Spielgefährten, teils weil ihm das Glück abhold ist, und nimmt wieder das Gespräch über das Durchforsten auf. Ulrich aber nimmt Steins Ansichten nicht ernst, widersetzt sich entschieden dem Wunsche seines Freundes und neuen Herrn, denn er versteht sein Fach und wird als guter Förster nie etwas gegen seine Überzeugung geschehen lassen. Stein, ein hitziger Kopf, verliert die Fassung und verlangt, daß der Förster Ulrich entweder gehorche und durchforsten lasse oder seine Stelle aufgebe. Der alte strenge Ulrich ist unerbittlich, aber er hält es für unmöglich, daß Stein ihn absetzen könne; sein Großvater sei Förster auf Düsterwalde gewesen, sein Vater ebenfalls, er selbst ist es seit vierzig Jahren und verlangt, daß man ihm beweise, daß er unrecht habe. Auch den Förster des benachbarten Waldes konnte man ja nicht entlassen, weil die ihm zur Last gelegten Fehler nicht bewiesen werden konnten. Vergebens versucht Wilkens, eine sehr gelungene Gestalt, ein Verwandter von Ulrichs Frau, ein alter reich gewordener, mit der langsamen und praktischen Klugheit des Landmanns begabter Bauer, ihn zu überreden, daß er dem Herrn gehorche: „Wenn er Herr ist, so muß er doch recht behalten!" Ulrich aber, der in seiner Waldeinsamkeit eigenherrisch geworden ist und sich den Konzessionen und Bedingungen des gesellschaftlichen Lebens nicht mehr beugen kann, ruft aus: „Aber er hat unrecht, und zu einem Unrecht sag' ich nicht ja!"

Dies ist der Konflikt des Dramas. Der Konflikt zwischen dem launischen Herrn und dem Untergebenen, der sich nicht fügen will, da er in seiner Unwissenheit glaubt, ein Recht zu seiner Unfolgsam-

keit zu haben. Und diese Unwissenheit ist nicht, wie Bulthaupt meint, ein Fehler des Charakters. Sie ist vielmehr bei Ulrich sehr erklärlich und bei seiner Starrköpfigkeit logisch, denn er wie seine Vorgänger haben sich nie darum gekümmert, ob der Wald zu Düsterwalde, wo sie geboren waren und wo sie ihr ganzes Leben hindurch gearbeitet hatten, einem anderen Förster übergeben werden könne oder nicht. Und Ulrich selbst will gar nicht wissen, ob oder daß ein anderer in seine Stelle eingesetzt werden könne; er glaubt, daß dies nicht möglich sei, weil er seit vierzig Jahren den Forst trefflich bewirtschaftete, und vor diesem Bewußtsein kann für ihn kein Rechtsbegriff standhalten.

Diese Sorglosigkeit des rechtschaffenen und schlichten Mannes ist verzeihlich, denn sie wurzelt tief und giebt nachzudenken, wie der Konflikt des ganzen Dramas, das seine endgültige Form im Jahre 1849 mitten in den Revolutionen und Unruhen erhielt. Doch diesen hat sich Ludwig ferngehalten, wie er ja auch die Wege der Freiheitslitteratur seiner Tage mied. Und trotzdem waren seine Freiheitsideen viel tiefer, als man im allgemeinen annimmt, und ließen ihn zu Schlüssen kommen, welche die Apostel jenes marktschreierischen Patriotismus nicht einmal zu ahnen vermochten.

Der alte Buchhalter im Hause Stein und Sohn sieht es ungern, daß diese Firma, die auf die 80,000 Thaler der Tochter aus dem Hause Löhlein u. Co. verzichtet hatte, mit einem armen Mädchen verwandt werde. Stein hatte nun diesen Möller beauftragt, dem alten Ulrich seine formelle Absetzung zu melden und auch zum Jäger Gottfried zu gehen, einem gewöhnlichen Säufer und einem Feinde Ulrichs, der den Beinamen „Buchjäger" führt, um diesem seine Berufung an die Stelle des abgesetzten Försters anzukündigen. Der Buchjäger beginnt sofort mit sechs Arbeitern im Walde seine Thätigkeit, und als Andres, der älteste Sohn Ulrichs, auf Verlangen seines Vaters einige Pflanzen holen will, wird er vom Buchjäger und dessen Knechten mißhandelt. Die Scene, in der Andres, nach Hause zurückgekehrt, es nicht wagt einzutreten, und dann verwirrt, vernichtet mit abgerissenen Worten das Geschehnis erzählt, ist voll Wahrheit und außerordentlicher Kraft und würde allein genügen, uns für den Wert Ludwigs als dramatischer Dichter zu bürgen.

Es ist schade, daß im „Erbförster", der bis hierher sich natürlich und mit einer wirkungsvollen dramatischen Steigerung entwickelt, nur gewöhnliche Mittel zur Katastrophe führen, welche die Kritiker über den Wert des ganzen Stückes täuschten und es verschuldeten, daß man diese Dichtung mit der Schicksalstragödie auf eine Stufe stellte.

Der alte Ulrich ist tief getroffen von der Beleidigung, die man seinem Sohne zufügte. Fein charakteristisch ist die Art und Weise, wie sich dieser verschlossene und strenge Mann benimmt, als er die in Frage stehende Nachricht hört. Er bricht nicht in Wut aus, sondern atmet tief, läßt den Sohn nicht ausreden und spricht von etwas anderem: „Es wird noch Gewitter geben heut.“ Dann: „Andres — er hat dich — ich hab's nie, und ein Fremder — ein — sag nichts, Andres — ich versteh' dich“ — und geht auf und ab.

Er will Stein und den Buchjäger verklagen und schickt seinen jüngeren Sohn Wilhelm zum Advokaten in die Stadt. Andres begleitet ihn und nimmt die Flinte mit dem gelben Riemen, und da es ihm kalt ist, bindet er sich ein Tuch um den Hals. Diese beiden Objekte, Tuch und Flinte mit dem gelben Riemen, sind nicht nur die Werkzeuge des Unglücks, das dieses Haus treffen sollte, sondern es sind auch die verhängnisvollen Male, derentwegen man dieses Drama unter die Schicksalstragödien einreihen wollte, und die seinem Erfolge so sehr schadeten.

Andres tritt in die Grenzschenke, um sich auszuruhen, schläft aber ein. Das ist nun ein Umstand, der nicht nur die Personen des Dramas, sondern auch den Dichter selbst teuer zu stehen kommt. Während Andres schläft, stiehlt ihm ein Wilderer die Flinte, um die Andres das Halstuch gebunden hatte. Lindenschmiedt, der Wilderer, will sich an demselben Buchjäger rächen, der den Andres hatte mißhandeln lassen. Er lauert ihm in einer dunklen Gegend des Waldes auf, im „heimlichen Grund“, und schießt ihn in den Rücken. Inzwischen hat Andres gemerkt, daß ihm die Flinte entwendet worden war, er eilt dem Wilderer nach und kommt gerade noch zur rechten Zeit, um den Buchjäger fallen zu sehen.

Nun wird die Handlung verwickelter.

Robert, Steins Sohn und Mariens, des Andres Schwester, Bräutigam, der sich im heimlichen Grund befindet, wo er ein Stelldichein mit Marie hatte, klagt den Andres des eben geschehenen Mordes an. Dieser rechtfertigt sich, und beide verschwinden in dem Walde, um den Mörder zu verfolgen. Dem alten Stein wird die Nachricht gebracht, daß Andres mit seiner Flinte mit dem gelben Riemen den Robert getötet habe, und dem Förster Ulrich giebt Weiler, der Holzhüter, die Versicherung, daß Andres von Robert erschossen worden sei, und zeigt ihm sogar das mit Blut befleckte Tuch des Sohnes. Der alte Ulrich zweifelt keinen Augenblick an der Wahrheit der Nachricht, und zwar nicht nur um der Thatsache von dem

Tuche und der Flinte mit dem gelben Riemen willen, sondern auch, weil Andres in seiner Gegenwart, aufgeregt über des Vaters Absetzung, sich mit Robert verfeindet hatte und beide sich gegenseitig bedrohten.

Kurz vorher hat dem Förster sein soeben vom Advokaten zurückgekehrter jüngerer Sohn berichtet, daß nach dem Gesetze sein Herr das Recht habe, ihn auch ohne Grund zu entlassen, da er kein Staatsbeamter, sondern in Privatdiensten sei. Und in seiner naiven Rechtschaffenheit, in seinem Zutrauen zu der Autorität des Gerichts ist der Alte auf diese Nachricht hin ganz erschüttert. Die Tochter Marie liest auf den Rat der Mutter laut die Bibel, leise aber ein Briefchen Roberts, in dem dieser ein Stelldichein in dem Walde von ihr verlangt, und Ulrich hört die Worte der Bibel: „ . . . . . Auge um Auge, Zahn um Zahn. Wie er einen Menschen verletzet hat, so soll man ihm wieder thun. Es soll einerlei Recht unter euch sein, den Fremden und den Einheimischen, denn ich bin der Herr, euer Gott."

Und hierin findet er eine Lösung für das Gefühl der Empörung, das sich in seinem Herzen regt, und er fährt fort: „Seht ihr nun, daß ich recht hab'? Daß das alte Herz dadrin kein Lügner ist? ‚Es soll einerlei Recht unter euch sein!' Nicht eins für Staatsdiener apart. Damals war das Recht noch gesund, da wohnt' es noch nicht in den staubigen, dunstigen Stuben. Unter den Thoren, im Freien wurde es gehalten, wie man da liest. Wenn ich zu sagen hätte, müßten die Gerichte im Walde sein, im Walde bleibt dem Menschen das Herz gesund; da weiß man was Recht und was Unrecht ist, ohne wenn und aber. Mit ihren heimlichen Karten haben sie's verabert und verwennt, in ihren dumpfen, staubigen Stuben da ist's krank und stumpf geworden, und ist's welk geworden, so daß sie's kneten können wie sie wollen; und nun muß besiegelt werden und muß verbrieft werden, was recht ist, sonst soll's nicht recht sein; nun haben sie dem Manneswort die Geltung genommen und einen Spitzbuben daraus gemacht, seitdem man nur das zu halten braucht, was man beschworen hat und besiegelt hat und verbrieft, und haben aus dem alten guten Recht einen Achselträger gemacht, daß ein alter Mann, der nicht das Federchen an seiner Ehre gelitten hat, als ein Schurke dastehn muß vor den Menschen, weil die in ihren Stuben zwei Rechte haben, statt eins." (IV, 5.)

Wir haben das ganze Gespräch des Alten wiedergegeben, um eine Probe von seiner energischen und charakteristischen Redeweise zu liefern, von seiner Art, seine rechtschaffenen Gefühle und seine verschrobenen Ideen auszudrücken.

Es ist wirklich schade, so wiederholen wir, daß so viel Kraft in der Schilderung der Charaktere um eine Reihe tragischer und überflüssiger Mißverständnisse verschwendet worden ist, wie sie im zweiten Teile des Dramas vorkommen.

Der Förster zweifelt nicht im geringsten daran, daß sein Sohn von Robert erschossen worden sei, nimmt eine Flinte und läßt, während er seinen Hut aufsetzt, seinen Sohn Wilhelm aus der Bibel lesen: „Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben!“ und ferner wieder: „Aug' um Auge, Zahn um Zahn!“ Und er geht in den Wald, um sich Vergeltung zu verschaffen.

Inzwischen ist Marie, von der Mutter dazu veranlaßt, nach dem „heimlichen Grund“ gegangen, wo sie Robert zum Stelldichein erwartet; sie will versuchen, den Streit zwischen dem Vater und den Steins wieder zu schlichten.

Ulrich gelangt ebenfalls nach jenem dunklen Teil des Waldes, erblickt Robert und schießt nach ihm. Aber der alte Schütze sieht durch das Feuer, und es war ihm, als ob er seine Marie habe stehen sehen. Und thatsächlich hat er, ohne es zu ahnen, seine Tochter getroffen, die mit dem eigenen Körper Robert, den Geliebten, deckte.[1])

Die folgende Scene, in welcher der Alte zurückkehrt, mit dem Bewußtsein, sich sein Recht verschafft zu haben, obgleich er in sich

---

[1]) Die Worte Ulrichs, als er seiner Frau davon erzählt, sind folgende: „Da kommt mir die Marie in die Augen, als stellte sie sich vor ihn und winkte mir zurück und schrie: ‚Es ist ja der — nun der, den du weißt‘“ (V, 4) und sie geben, wie auch die der Erzählung Roberts in der achten Scene, dem Dichter recht, sich in einem Briefe an Julian Schmidt (wiedergegeben in der letzten Ausgabe der gesammelten Schriften Ludwigs, besorgt von Adolf Stern und Erich Schmidt, Leipzig 1891, III, S. 7) gegen die Behauptung zu verteidigen, mit Zufällen gearbeitet zu haben, indem er betont, daß das Mädchen „absichtlich in den Schuß läuft“. Andererseits wird dies Versehen des Alten durch weitere Gründe gerechtfertigt. Erstens hatte er, um sich zu ermutigen und sich „sein Recht“ zu verschaffen, Wein getrunken und war dadurch erregt; dann spielt auch der dunkle Ort und die gewitterschwarze Nacht eine Rolle; drittens hatte er gesehen, wie seine Tochter in ihr Schlafzimmer gegangen war, und endlich kann er wegen seiner Neigung: an Gesichte und Erscheinungen zu glauben, seinen Augen und Ohren nicht ganz trauen, eine Neigung, die ihren Grund in seinem religiösen Gemüt hat. Leider täuscht sich der Dichter aber, wenn er glaubt: „Nur weil ich die Stimmung des Furchtbar-Erhabenen wollte, habe ich das Verhältnis etwas ins Unklare und Undeutliche gespielt, das ein wesentliches Ingredienz desselben ist.“ Er hätte besser gethan, sich in seinem Werke bestimmter auszudrücken, denn der Hörer hat keine Zeit, über solche Fragen nachzudenken.

hineinschaudert, während die Mutter für die abwesende Tochter zittert, trägt den Stempel echter Tragik, die noch gesteigert wird bis zu dem Augenblick, in dem der Alte erkennt, daß er die geliebte Tochter getötet habe. Ein hochdramatischer Moment ist auch der, in dem Ulrich dem alten Stein, der mit dem Pastor gekommen ist, um ihn nach seinem Sohn Robert zu fragen, das mit Blut befleckte Tuch des Andres zeigt. Und während er hinzufügt, daß er Gericht gehalten habe, hört man draußen die Stimme des Andres, der seinen Vater ruft. Der Förster reicht nun Stein die Flinte und bittet ihn, sich an dem zu rächen, der ihm seinen Sohn getötet habe. „Stein, thu' mir mein Recht!" sagt er, aber da behauptet Andres, daß er soeben den Robert gesehen.

Wie schon erwähnt, glaubte Ulrich in dem durch den Schuß plötzlich erleuchteten Dunkel seine Tochter erblickt zu haben, und nun steigt in des alten Försters Seele die schreckliche Ahnung auf, daß er sein Kind erschossen haben könnte. Er will nachsehen, ob sie in ihrem Zimmer ist, wagt aber nicht einzutreten, denn er fürchtet sich davor, die Stube leer zu finden. Doch er horcht an der Thür, er hört innen atmen und erleichtert sagt er: „Eine Welt von Sorgen atmet sie einem weg von der Brust!"

Doch was er hörte, das waren die Atemzüge der Mutter, die angstvoll Mariens Heimkehr erwartete. Nun wird an die Thür geklopft — auf einer Bahre bringt man die tote Marie.

Die nun folgende Scene ist voll elementarer Kraft, und es ist herzzerreißend, zu sehen, wie jetzt die seither so sorgsam bis ins Innerste zurückgedrängte Zuneigung zu der Tochter aus dem Alten hervorbricht. — Doch seine Charakterstrenge, sein natürliches Gerechtigkeitsgefühl gewinnt die Oberhand in ihm, und wieder mahnen ihn die Worte der Bibel an seine Pflicht. Es sind dieselben Worte, die ihn kurz vorher zu jener Handlung bewogen hatten, die er für einen Akt der Gerechtigkeit gehalten hatte: „Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben!"

Er hat seine alte Energie wiedergewonnen und will „in die Gerichte" gehen.

„Und meinst du, sie werden dich töten?" entgegnet ihm Stein. „Ja, sie richten nicht recht, nicht wie's dasteht (in der Bibel), in ihren Gerichten; weiß ich's doch — aber — gut — gut!" — Er nimmt eine Flinte von der Wand, und kaum ist er vor die Thür gegangen, so hört man auch schon einen Schuß fallen.

Er hat sich selbst gerichtet.[1])

Es ist bedauerlich, daß diese so dramatischen und besonders in der Wahrheit der Charakterzeichnung so bewundernswerten Scenen an eine so schwache und mit soviel unnützem Ballast beschwerte Handlung gekettet sind. Besonders der alte Ulrich ist eine Gestalt von außerordentlicher Anschaulichkeit und Greifbarkeit. Der Dichter hat ihn bis in die kleinsten Einzelheiten charakterisiert. Er hat in ihm einen Menschen geschaffen, den wir alle zu kennen glauben. Wie wahr ist z. B. seine Art, in Gedanken einher zu gehen, seine Sorgen durch Pfeifen oder durch Trommeln auf dem Tische zu verhehlen, und seine Art in Bildern zu reden, anfangs aber etwas konfus und undeutlich sich auszudrücken, wie es bei Leuten der Fall ist, die viel allein sind. Aber im Laufe des Gesprächs werden seine Reden immer klarer, immer präziser.

Ja, Ludwig geht sogar schon so weit, daß er das Äußere des alten Ulrich, so seine straffe und ruhige Haltung, seinen grünen Rock und seinen weißen Bart vorschreibt, wie andererseits seine Worte durch sein Wesen bedingt sind.

Und hierin gleicht unser Dichter, wenn er sie nicht übertrifft, den modernen Dramatikern, die es ebenfalls lieben, eine genaue Beschreibung der Umwelt und des Aussehens ihrer Personen zu geben. So ist die Hedda Gabler z. B. aschblond und hat graue Augen.

Es ist dies der Höhepunkt der Individualisierung, die sich nicht mehr nur auf die Charakterzeichnung beschränkt, sondern auch angiebt, auf welche Art die Personen sich kleiden, die uns die ganze äußere Erscheinung der Figur giebt, die uns sogar sagt, welchen Eindruck

---

[1]) In den ersten Aufführungen lieferte er sich thatsächlich dem Gerichte aus, wie Karl Moor in Schillers Räubern. Bulthaupt behauptet: „Die Wahl zwischen diesen beiden Schlüssen ist psychologisch nicht so leicht!“ (III, 213). Er entscheidet sich aber nach einer langen Auseinandersetzung für den jetzigen Schluß, den auch der Dichter selbst vorgezogen hatte, und dies namentlich aus ästhetischen Gründen, denn: „... so schwül, so atemversetzend ist die tragische Luft in dem dämmerigen Zimmer des Jägerhauses von Düsterwalde geworden, daß wir den Schuß als eine Wohlthat empfinden: — er endet das Drama in Wirklichkeit.“ Wir fügen noch hinzu, daß die Strafe, die der Schuldige sich selbst auferlegt, es verhindert, daß das Drama einen äußerlich kriminellen Zug annimmt, neben dem ebenfalls äußerlichen des Zufalls, den es leider schon besitzt. Durchaus kriminell wäre es geworden, wenn Ulrich den Robert getötet hätte; eine Wendung, die der Dichter selbst in dem (S. 234, Anm.) erwähnten Briefe erwägt und verwirft.

die betreffende Gestalt auf ihre Umgebung macht. Letzteres im guten Sinne des Wortes. Und nun, welcher Unterschied zwischen diesen und den früheren Rollen des Helden, des Liebhabers, der edlen Mutter.

Es fehlt nur, daß diese Menge von Beobachtung und Charakterisierung auf eine große und kraftvoll empfundene Idee verwendet wird, dann werden wir das zeitgenössische Drama haben, das, wie man es auch von einem engherzigen Standpunkte aus beurteilen mag, eine kraftvolle Äußerung des gegenwärtigen menschlichen Geistes sein muß und bleiben wird.

Die Makkabäer.

Nach vielen Umarbeitungen, wie wir sie bei Ludwig gewohnt sind, wurden „Die Makkabäer“ in der gegenwärtigen Gestalt im Sommer 1852 vollendet und von Devrient am 9. Januar 1853 am Dresdener Hoftheater ohne besonderen Erfolg aufgeführt.[1]) Erschienen sind sie 1852 als Manuskript und 1854 im Buchhandel.

Außer dieser Fassung existieren noch zwei frühere: „Die Makkabäerin“ von 1850 und „Die Mutter der Makkabäer“ von 1851. In dem ersten Stücke bestand der Konflikt in der Eifersucht zwischen den beiden Frauen Lea und Thirza der Doppelehe des Juda. Die zweite Fassung zeigt uns schon Lea als die in die Handlung eingreifende Heldenmutter, aber erst in der dritten Fassung, in den Makkabäern, ist es dem Dichter gelungen, die ganze Großartigkeit des Stoffes herauszuarbeiten, wenn das Werk auch an dem Fehler leidet, daß es zwei Helden, Juda und Lea, hat.

Ludwig entnahm seinen Stoff den beiden apokryphischen Büchern von den Makkabäern und vereinigte die Geschichte der heldenhaften Mutter, die ihre sieben Kinder opfert, um sie der von Antiochus Epiphanes verfolgten Religion zu erhalten, mit dem Aufruhr der Makkabäer, die von Juda Makkabäus zum Siege über Antiochus Eupator geführt werden.

---

[1]) Glücklicher war das Werk unter Laubes Regie in Wien 1862, wenn auch da der Erfolg kein unbestrittener war. So schreibt Laube („Burgtheater“ S. 234): „Am Schlusse des zweiten Aktes ein unerhörter Erfolg, im dritten eine völlige Niederlage. Die verwirrenden Nachrichten, das jüdische Markten um Worte, der fortwährende Widerspruch wurden ausgelacht. Die letzten Akte hatten Mühe, dem Stück wieder notdürftig aufzuhelfen von solchem Falle .... Der Besuch bleibt aus, das Stück ist nicht zu halten auf dem Repertoire.“ Und doch ist es Laubes rastlosem Bemühen gelungen, daß die „Makkabäer“ schließlich noch zu einem „Feststück“ wurden.

Wenn Ludwig auch in seiner ersten Fassung den Boden der Geschichte verließ und dem Konflikte der Eifersucht zuliebe aus der Mutter Lea eine Gattin des Juda machte, so gelang es doch den Freunden Ludwigs, besonders aber dem energischen Widerspruche Devrients, den Dichter von der Abstößigkeit der beim alten Judentum erlaubten Polygamie zu überzeugen, sodaß Ludwig, wenn auch nur schweren Herzens, sich entschloß, der Lea wieder ihre ursprüngliche Stelle der Mutter zu geben. Naemi wurde das einzige Weib des Juda, die Bigamie war aus dem Stücke ausgerottet, und die ursprüngliche Eifersucht zwischen den beiden Frauen zu einem gespannten Verhältnis zwischen Schwiegermutter und Schwiegertochter geworden, in dem erstere die Naemi als ein tief unter ihr stehendes Geschöpf verachtete. Durch diese Umarbeitung gewann aber vor allem die Gestalt des Juda, der nun nicht mehr als Patriarch inmitten einer zahlreichen Familie stand (wenn auch die sieben Söhne ihm nur zum Teil gehörten, da ihm Lea als Witwe seines Bruders vier mit in die Ehe brachte), der nun nicht mehr der Gefahr ausgesetzt war, daß seine Würde unter den Familienzwistigkeiten, unter dem Zanke zweier eifersüchtiger Gattinnen, leiden müsse.

In der jetzigen Fassung des Stückes ist die Handlung geschlossener, die Charakterisierung schärfer; der Volkskampf und hauptsächlich das persönliche Heldentum des Juda treten in den Vordergrund. Juda ist die kraftvolle unabhängige Heldengestalt, der die Naemi, die schüchterne Gattin, nur gegen die unberechtigte Abneigung seiner stolzen Mutter Lea verteidigt. Er ist der älteste Sohn Leas, der Gattin des greisen Mattathias, und es scheint, daß Juda um seiner Kraft und Leutseligkeit willen der Liebling der Mutter sei. Der jüngere Bruder Eleazer beneidet ihn um diese scheinbare Bevorzugung der Mutter. Diese aber erklärt ihm, daß nicht von Juda das Heil des Vaterlandes komme, daß nicht jener groß und erleuchtet werde, sondern er, Eleazer, und sie erzählt ihm einen Traum, den sie vor seiner Geburt hatte, und welcher ihrer Deutung nach ihn zu etwas Großem bestimme. Der ehrgeizige Eleazer jubelt in seinem Herzen, und da man einen Gesandten nach Jerusalem zum König Antiochus zu senden hat, so ergreift er diese Gelegenheit, die ihn emportragen soll. Der starke Juda steht beiseite, schweigt oder bricht in ironische Worte aus, die den Zustand seiner durch die Schande seines Volkes und durch die Unthätigkeit, zu der er gezwungen ist, erbitterten Seele wiederspiegeln. Als Mattathias aus-

ruft: „Herr, sende dem Volk bald einen Retter!“ antwortet er: „Herr, sende deinem Retter bald ein Volk!“

Der erste Akt ist durchaus gelungen; die verschiedenen Teile der Handlung, ja, wie einige Kritiker sagen, die verschiedenen Handlungen des Dramas werden in lebhafter, klarer und interessanter Weise exponiert. Besonders die Gestalt des Helden, des Juda, der mit einem von ihm selbst getöteten Löwen auf der Schulter auftritt, der sich nur in dem freien Jägerleben zu bethätigen scheint und mit der Milde und der nachsichtigen Gutmütigkeit des Starken auf die Unzufriedenheit der Mutter über die unebenbürtige Heirat antwortet, ist mit kraftvollen und sicheren Strichen gezeichnet.

Sein Schweigen während der Reden der anderen über öffentliche Angelegenheiten, die er nur für leere Schwätzereien hält, zeigen uns diesen einfachen, starken und großmütigen Sohn der Judäer in seiner ganzen Heldenhaftigkeit, und die Worte, in die er ausbricht, als sein Bruder als Gesandter zu Antiochus geht:

„Geh hin und sei der Sklav' des Scheins, der Schatten
Des Syriers. Juda will sein!“ (I, Schluß.)[1]

vervollkommnen das Bild von seinem Charakter. Dieser Juda beschreibt sich nicht selbst, wie es leider bei den Helden der Jugenddramen Hebbels der Fall ist, sondern er zeigt sich uns mit der Anschaulichkeit und Wahrheit, die aus der starken Auffassung von seiner Berufung, aus seinen logischen Äußerungen und aus seinen Thaten hervorgehen. Seine Devise lautet:

„Nur die That soll deine Zunge sein!“

Doch es naht der Augenblick der That, in dem Juda zeigt, wer er ist. Sein alter Vater Mattathias, dem Tode nahe, kommt aus seinem Hause und stützt sich auf Naemi, die ihm behilflich ist, als er sich auf eine Rasenbank niederlassen will. Von Antiochus gesandte Syrier kommen und errichten einen Altar, damit die ganze Bevölkerung von Modin die Pallas anbete. Die Judäer sind entsetzt, und Juda selbst weiß nur noch mit Mühe sich zurückzuhalten. Nur die Familie der Simeiten schickt sich an zu opfern, um die Gunst des Antiochus zu gewinnen und die Familie des Mattathias

[1] Auch in der ausgezeichneten Erzählung von Otto Ludwig: „Zwischen Himmel und Erde“ (1855), ist der Konflikt, der zwischen den beiden Brüdern Apollonius und Friedrich Nettenmair herrscht und zu dem tragischen Ende führt, der Unterschied von Sein und Scheinen.

zu überflügeln. Aber noch bevor Simei vor dem Götzenbilde niederknien kann, durchstößt Juda ihn und zertrümmert die Statue und den Altar. Getrost stirbt der alte Mattathias, nachdem er den Sohn gesegnet hat.[1])

Juda siegt, und die Boten seiner Siege kommen einer nach dem andern in Modin an. Das Volk will die Simeiten töten und Lea verteidigt nicht die arme Naemi, die Gefahr läuft, ebenfalls bei der allgemeinen Ermordung ihres Geschlechtes umzukommen.

Die Gattin des Juda fleht Lea an, sie zu retten. Aber Lea würde sie hinschlachten lassen, wenn nicht eine plötzliche Wendung des Glückes alle Simeiten befreite, welche nun die drei jüngsten Söhne der Lea mit sich zu Antiochus schleppen, um sich dadurch bei diesem beliebt zu machen.

Das Kriegsglück wendete sich, weil die Hebräer am Sabbat angegriffen wurden und sich töten ließen, da das Gesetz ihnen verbot, an dem Feiertage zu kämpfen. Mit Recht tadelt Bulthaupt diesen Umstand. Er ist zwar historisch richtig und für das Volk und jene Epoche charakteristisch, allein das Theater sollte nur Motive benützen, denen unsere Empfindung sich anpaßt, nicht aber solche, die man nur vom historischen Standpunkte aus verstehen kann. Diese Weigerung, sich zu verteidigen, weil es Sabbat sei, gleicht der Bigamie des ersten Entwurfes, die ebenfalls historisch, aber für das moderne Drama unmöglich war. Der Zuschauer will nichts zu denken bekommen, er will ergriffen sein und sich für das Los der handelnden Personen interessieren können, daher dürfen diese in ihren Empfindungen und sittlichen Gebräuchen nicht allzusehr von den seinen abweichen.

Die Simeiten schleppen aber auch Lea mit sich, binden sie schließlich an eine Sykomore, weil sie nicht mehr weiter kann, und überlassen sie ihrem Schicksal. Das stolze Weib ist hart getroffen,

[1]) Es steht geschichtlich fest, daß Mattathias selbst das erste Zeichen zum Aufruhr gab, indem er die Statue niederwarf und den Opferer tötete. Er war es, der ein Jahr lang (167—166 v. Chr.) den Krieg gegen die Syrier führte und sterbend seinen dritten Sohn, Juda, zum Heerführer ernannte. Ludwig that aber gut daran, den ganzen vorhergeschehenen und nachkommenden Ruhm der Makkabäer auf Juda anzuhäufen, der zwar glänzende Siege über die Heere Antiochus V., genannt Eupator (163—161 v. Chr.), davontrug, namentlich einen mit 6000 Mann gegen 47 000 des Antiochus, der aber im Frühjahr 160 als Held auf dem Schlachtfelde fiel. Sein Bruder Jonathan war so glücklich, die kurze, aber glorreiche Herrschaft der Makkabäer aufrichten zu können.

sie hat auch erfahren, daß der unwürdige Günstling des Königs, der Ajax[1]) genannt wird, und auf den sie alle Flüche vom Himmel herabbeschworen hatte, kein anderer als ihr Sohn Eleazer ist. Das schmerzt sie um so mehr, weil sie gerade auf ihn so viele Hoffnungen gesetzt hatte und weil gerade von ihm Mattathias, der in seiner patriarchalischen Weisheit die mütterliche Bevorzugung dieses Sohnes tadelte, voraussah, daß sie ihm noch werde fluchen müssen. Auch dieser Zug ist für das Volk und seine Zeit charakteristisch, aber zugleich ist er menschlich und daher ergreifend und wirkungsvoll.

Doch es nähert sich jemand dem bemitleidenswerten Weibe und löst ihm seine Fesseln. Sie glaubt, es wäre ein Jüngling, denn sein Atem ist „ein Veilchenatem, so wie Benjamins", und seine Haare sind weich wie die „Joarims". Lea erkennt nicht die Gattin des Juda, die einfache Naemi, die sie haßte; als sich diese aber unwillkürlich zu erkennen giebt, da empfindet die so schwer geprüfte Lea Reue über ihre so lange gehegte Feindseligkeit und wirft sich der Naemi zu Füßen. Diese Scene ist eine der schönsten des Dramas, und das Pathos der Sprache ist ein so hohes, daß Ludwig die Worte der Bibel im Buche der Ruth hat einfügen können, ohne daß dieselben auffielen. Auch die Versifizierung, die er den Worten giebt, ist derart, daß sie ihnen die ganze Einfachheit des biblischen Textes läßt. So sagt Naemi zur Lea, wie Ruth zur Mutter ihres toten Gatten:

„Ich geh mit dir, wohin dein Fuß dich führt.
Dein Gott ist mein Gott; wo du stirbst, da sterb'
Ich auch; da will ich auch begraben sein!" (IV. Akt.)

Die von ihren Fesseln befreite Lea geht zu Antiochus und verlangt von diesem ihre Söhne zurück. Doch dieser stellt die Be-

---

[1]) Gerade damals, zur Zeit des Antiochus Epiphanes, machte sich unter den Hebräern Jerusalems eine starke gräkisierende Strömung geltend. Angesehene Personen, ja selbst die Priester besuchten die Gymnasien, nahmen griechische Sitten an und wandelten ihre Namen in griechische um — wie Juda im ersten Akte mit bitterem Lächeln bemerkt — und auf viele konnte man die Worte des alten Mattathias anwenden:

„Der Unglückselige wirft den frommen Namen,
Mit dem sein Vater ihn genannt, von sich!" (I. Akt.)

Dies alles ist der historischen Wahrheit gemäß, wofür der Hoheprieſter Jason ein eklatantes Beispiel bietet, aber von der Art dieser war Eleazer doch nicht, der in Wirklichkeit als Held auf dem Schlachtfelde starb.

dingung, daß sie öffentlich auf ihre Religion verzichten und seinen Göttern opfern sollten, und nun muß die Mutter ihren Kindern raten, den Tod der Verletzung der Gebote des Gottes ihres Volkes vorzuziehen.

Eleazer wohnt dieser ganzen Scene bei und bittet ebenfalls den Antiochus, seine Brüder freizugeben. — Das ist natürlich — daß aber Lea den König anfleht: „Um deinen Eleazer! Gieb sie mir!" ist nicht nur abstoßend, sondern auch durchaus unlogisch. Denn daß eine Mutter die Abtrünnigkeit ihres Sohnes eben noch billige, um Vorteil daraus zu schlagen, aber auch gleich darauf den Mut gewänne, ihre anderen Kinder zu bewegen, sich den Qualen des glühenden Marterofens preiszugeben, um deren Abfall vom Glauben zu verhindern, ist höchst unwahrscheinlich.

Eleazer, dem Antiochus nach der Aufzählung der Verdienste, die jener um seinen König zu haben glaubt, cynisch antwortet, fühlt plötzlich Reue, umarmt seine Brüder, flucht dem Tyrannen, der ihn verspottet, nachdem er ihn zum Verräter an den Seinen werden ließ, und will nun wie seine Brüder die Martern über sich ergehen lassen. „Zweimal mir Geborener, doppelt mein Kind!" so antwortet aufjubelnd die Mutter ihrem Sohne. Aber ohne Zweifel hat der Dichter diese hochdramatische Stelle, die Zusammenkunft der unglücklichen Mutter mit dem Lieblingssohne vor dem Tyrannen, absolut nicht hinreichend ausgeführt.

Auch ist der Charakter des Eleazer zu flüchtig hingeworfen, als daß seine plötzliche Bekehrung uns natürlich erscheinen könnte, und als daß sie genügen könnte, in unseren Augen ihn von der Niedertracht seiner Handlungsweise, von seinem Neid gegen Juda und von seiner Überläuferei zu Antiochus rein zu waschen. Auch die anderen Brüder: Simon, Jonathan u. s. w., sind nur sehr dürftig charakterisiert, und kaum kennen wir ihre Namen, kaum wissen wir, daß Joarim und Benjamin die jüngsten sind.

Die Tötung der Makkabäer ruft unter den Syriern eine Meuterei hervor; sie töten die Simeiten und rufen aus:

. . . . „Fort, eh' das Weib,[1])
Das riesige, den Himmel niederbetet,
Uns zu erdrücken!" (V. Akt.)

Antiochus giebt nach einer kurzen Pause den Befehl, das Feld zu räumen. Gleich darauf ertönt das letzte Halleluja vom Marterofen.

[1]) Lea.

Wir fragen uns unwillkürlich, wie dieser unerwartete Entschluß des Antiochus möglich sei, da doch die Nachricht von dem Siege des Juda erst später eintrifft. Ist der Grund dazu in der Unzufriedenheit seines Heeres zu suchen? War Antiochus, der den Entschluß gefaßt hatte, die Judäer mit Feuer und Eisen zu bekriegen, der grausame Tyrann, der soeben die jungen Makkabäer verbrennen ließ, war dieser Antiochus der Mann, der sich durch die Bedenken seiner Krieger einschüchtern lassen konnte? Man muß gestehen, daß der Charakter des Antiochus weit unter dem steht, was man von einem Dichter erwarten durfte, der die Gestalt des Juda geschaffen hatte. Er ist ein gewöhnlicher Tragödientyrann, der nur dazu dient, den Helden Gelegenheit zu geben, ihr Heldentum zu beweisen. Juda kommt mit seinen siegreichen Scharen, nachdem das Gewitter, das die ganze Nacht hindurch tobte, sich gelegt hat, und will die Brüder rächen. Aber Lea bittet ihn, den fliehenden Tyrannen nicht zu verfolgen, dann stirbt sie.

Die Sonne geht auf, und das Heer der Hebräer ruft den Sieger Juda zum König aus. Doch dieser lehnt die Krone ab, denn: „König ist allein der Herr!“

Eine meisterhafte Figur ist Juda, würdig, den besten des deutschen Theaters gleichgestellt zu werden. Alles ist bei ihm wahr, kraftvoll und heldenhaft. Seine Handlungen, sein Wesen und seine Redeweise haben Momente, in welchen sich seine Natur auslebt. Sein bescheidenes, fast sorgloses Schweigen im ersten Akte, seine Energie, welche im ersten Augenblick der Not ihn eine erhabene, fast biblische Sprache reden läßt, seine Vaterlandsliebe, die von dem religiösen Glauben nicht etwa zurückgedrängt, sondern noch gesteigert wird, sein männlicher Widerstand gegen sein Volk, welches sich weigerte zu kämpfen, und gegen den fanatischen Jojakim, der es anführt, dies alles zeichnet in lebendiger Weise die Gestalt des Volksführers, die zugleich historisch, individuell und menschlich-erhaben ist.

Seine Liebe zu der sanften Naemi, zu dem unbedeutenden Weibe, das er, nach dem Rate seiner stolzen Mutter, als seiner unwürdig hätte von sich stoßen sollen, vervollständigt seine Heldengestalt nach der menschlichen Seite hin. Es ist die Zuneigung des Starken zu der demütigen und ergebenen Schönheit, die der charakteristische Ausdruck der Weiblichkeit ist. Die kurze Scene seiner Zusammenkunft mit ihr auf den Bergen Judäas, während er von Kriegsangelegenheiten in Anspruch genommen ist, ist voll unver-

gleichlicher Anmut. Naemi grüßt ihn: „Mein Herr!“ und er ruft aus, als er sie erkennt: „Röslein von Saron! Lilie im Garten Salomo!“ Ein Ausspruch, in dem sich seine einfache und liebende Seele kundgiebt, die keine Worte findet, um sich auszudrücken, und so sich der Phrase bedient, die für ihn aber keine leere ist. Der Dichter hat auch sehr gut daran gethan, daß er das Verhältnis des Juda zur Naemi nur skizziert, und es in einem Halbschatten gelassen hat, wodurch es von seiner naiven Grazie nichts verlor.

Ludwig hat ferner mit großem künstlerischen Verstand gehandelt, daß er zum Schlusse den Triumph der Naemi überging, die nach der Geschichte zusammen mit Juda in Gegenwart des jubelnden Volkes und der vernichteten Lea auf den Schild gehoben wurde. Dieser Umstand hätte den wirklichen großen Triumph des befreiten Volkes vermindert, durch eine ebenso unnütze wie gewöhnliche und sogar dem Charakter dieses Weibes nachteilige Erhöhung der Demut. Es wäre eine Verquickung von historischen und psychologischen Motiven geworden, und wie eine solche dem genialen Hebbel in seinem „Herodes und Mariamne“ geschadet hat, das wissen wir ja. Ludwig dagegen hat dies glücklich vermieden und ein historisches Drama geschaffen, das, wenn auch nicht, wie viele Kritiker behaupten, das beste nach Schiller, so aber doch nach vielen Seiten hin sehr wertvoll ist.

Der Stoff ist sehr geeignet, musikalisch bearbeitet zu werden, und so haben sich denn auch thatsächlich mehrere Musiker desselben bemächtigt. Es ist hier nicht der Ort, alle die Opern aufzuzählen, die mit Benutzung dieses Stoffes geschrieben wurden und deren früheste schon in das Ende des 17. Jahrhunderts fällt. Erwähnt seien hier nur Georg Händels Oratorium „Judas Makkabäus“ (London 1764) und Anton Rubinsteins „Die Makkabäer“ (Text von H. S. von Mosenthal, Berlin 1875).

Von litterarischen Bearbeitungen des Makkabäerstoffes ist nur Zacharias Werners „Die Mutter der Makkabäer“ (Wien 1820) erwähnt zu werden würdig, obwohl diese Tragödie von Ungeheuerlichkeiten fast übervoll ist.

Oft wurde eine Ähnlichkeit zwischen Ludwigs Juda und Kleists Hermann hervorgehoben, sowie auch zwischen dem „Erbförster“ des ersteren und der „Familie Schroffenstein“ Kleists. Und that-

sächlich sind die beiden Erstlingswerke dieser Dichter Tragödien, die im Walde spielen und unglücklicherweise beide auf Mißverständnissen beruhen. Vielleicht ist eine gewisse Ähnlichkeit in der Verstellungskunst des Hermann und in der Zurückhaltung des Juda vorhanden, gemein haben sie die Energie, mit welcher sie den Aufstand des Vaterlandes leiten, die Selbstlosigkeit und die Hingebung an das Gemeinwohl. Juda ist aber viel weniger leidenschaftlich, und sein Rachegefühl gewinnt nie die Oberhand.

Obwohl Ludwigs Juda viel leichter geschätzt und verstanden werden kann als Kleists Hermann, der einige wenig sympathische Züge besitzt, wie z. B. den Verrat gegen die Römer, so genügt es doch, diese beiden Figuren nur nebeneinander zu stellen, um die künstlerische Überlegenheit Kleists, die menschliche Wahrheit und die Echtheit des ersten Gusses seines Helden zu erkennen.

Juda ist lange beobachtet und überarbeitet worden, so daß er den Schein der natürlichen Einfachheit und Spontaneität gewonnen hat; aber Hermann wurde von dem Dichter gesehen und lebendig in seiner ursprünglichen Natur, in seinen angeborenen Fehlern und Tugenden wiedergegeben. Denn daß Kleist nie etwas an den Charakteren seiner Personen änderte, obgleich er unaufhörlich seine Dramen durcharbeitete, das wissen wir bereits.

Fragmente und Jugenddramen. — Schlußbetrachtung.

Fast dreißig Jahre hindurch, selbstverständlich mit Unterbrechungen, grübelte Ludwig über den Stoff der „Agnes Bernauer" nach.

In dem Entwurf von 1835 wird Agnes von dem Kammerherrn Weißenbeck, der sie liebt, des Ehebruchs verdächtigt und zum Tode verurteilt. Weißenbeck erbietet sich, sie zu retten, sie aber weist ihn zurück (Vergl. Hebbels „Genoveva") und findet ihren Tod in den Wellen der Donau. Das Stück ist in Prosa geschrieben, die gegen den Schluß mit unregelmäßigen Jamben abwechselt. — In dem Entwurf von 1842 ist Weißenbeck nur ein Werkzeug seines Dieners, der sein Todfeind ist, weil er ihm die Schwester verführt hatte. Und der Diener treibt den ihm verhaßten Herrn dazu, das geliebte Mädchen verurteilen zu lassen, damit er sich alsdann in Reue und Schmerzen quäle. — Jamben mit Prosa abwechselnd.

Diese beiden Entwürfe beruhen auf Intrigue; in dem dritten von 1846 ist dem historischen Element ein breiterer Raum gelassen.

Nachdem Hebbels „Agnes Bernauer" 1855 veröffentlicht worden war, kehrte Ludwig zum Törringschen Drama zurück, das er dem Hebbels für überlegen erachtete. Die Intrigue verschwindet ganz. Das historische Element gewinnt die Oberhand, und von nun an quält sich der Dichter unablässig mit der Frage, ob die Katastrophe innerlich oder äußerlich bedingt sein müsse, d. h. ob die unebenbürtige Ehe durch sich selbst einen schlimmen Ausgang nehmen, oder ob die Macht der Politik dieses Verhältnis brechen müsse. Es ist schmerzlich zu sehen, wie sich der Dichter abmühte bei den Möglichkeiten, die Katastrophe zu motivieren. — In dem Bruchstück von 1856 und 1857 (zwei Akte und eine Scene des dritten, veröffentlicht im vierten Bande der E. Schmidt und A. Sternschen Ausgabe) will eine Italienerin aus Siena, die mit einem deutschen Ritter verheiratet ist, den Albrecht für sich gewinnen, der aber zu einer

Hexe geht, um in dem Zauberspiegel (vergl. Hebbels „Genoveva") das ihm bestimmte Weib zu schauen. Die Hexe jedoch, eine Verwandte des alten Bernauer, zeigt ihm Agnes, die darein einwilligt, sich hinter den Spiegel zu stellen. Albrecht sucht sie auf einem ihm zu Ehren gegebenen Feste auf, und daselbst gewinnt Agnes ihn ganz für sich. Isolde — so heißt die liebende Italienerin — geht, um sich rächen zu können, als Gesellschaftsdame mit Agnes und versucht mit allen Mitteln, dem Albrecht die Augen zu öffnen, damit er den Betrug der Barbierstochter sehe. Es werden sogar anonyme Briefe geschrieben. Wenn nun auch Agnes sehr bald wirklich ihren Gatten liebt, so kommt sie uns doch ihrer Jagd nach dem Manne wegen, um so mehr, da mit seiner Hand ein Thron zu gewinnen ist, sehr unsympathisch vor, und wir sehen nicht voraus, wie es dem Dichter hätte gelingen können, zuletzt noch unsere Sympathie für sie zu erwecken. Man verzeiht eine Schuld, ein Verbrechen — was verzeiht man der Maria Stuart von Schiller nicht alles — aber nie eine Gemeinheit. Auch Albrecht in seiner Unsicherheit und absoluten Unfähigkeit, einen Entschluß zu fassen, macht keinen guten Eindruck auf uns. Die Sicherheit, diese Mutter der männlichen Kraft, wie er sich ausdrückt, fehlt ihm, wie sie auch Ludwig fehlte, und in seinem Verlangen nach Wahrheit wird er wie ein hilfloses Kind hintergangen.

In dem Bruchstück von 1859, von welchem nur ein Akt erhalten ist, entsteht die Liebe wenigstens aus sich selbst heraus, ohne Zauberkünste und ohne Betrug. Jedoch quält sich Ludwig damit, die tragische Schuld zu suchen, und findet sie in der Unebenbürtigkeit der Ehe.

Auch in einer „Genoveva", die er 1856 zu schreiben begonnen hatte, fand er sogar eine dreifache Schuld. Erstens in der unebenbürtigen Ehe Siegfrieds! — Zweitens hätte Siegfried den Golo, der sich nach Kampf sehnte, nicht ohne gute Gründe zurücklassen sollen. Drittens ist Genoveva auf ihre Tugend stolz, die noch nicht auf die Probe gestellt war, und ist gegen eine gefallene Magd hart gewesen. Und endlich mißfällt ihr Golo nicht.

Das fünfaktige Schauspiel „Das Fräulein von Scuderi" stammt aus den Jahren 1846—47. Es ist nicht Fragment und eigentlich auch nicht mehr Jugenddrama. Wenn wir es nun an dieser Stelle anführen, so ist der Grund dazu darin zu suchen, daß Ludwig, auch nach seiner eigenen Überzeugung, in diesem Werke noch schwankt zwischen den beiden großen Stilprinzipien, wie sie von

Schiller und Shakespeare vertreten sind, und weil in der Geschichte des deutschen Dramas der Bedeutung unseres Dichters mit der Würdigung seines „Erbförster" und seiner „Makkabäer" genügend Rechnung getragen ist.

Obwohl Gutzkow, der damalige Dramaturg am Dresdener Hoftheater, sich sehr für das Werk interessierte, so kam es doch zu Lebzeiten des Dichters nie zur Aufführung und ist auch erst nach dessen Tode gedruckt worden. Verschiedene Versuche, das Werk der Bühne zu gewinnen, scheiterten, obwohl sogar Wildenbruch seine Kräfte für eine Umarbeitung dieses Stückes daransetzte. Als weitere Bearbeiter sind noch Wilhelm Buchholz, Joseph Lewinsky, der berühmte Schauspieler und begeisterte Verehrer unseres Dichters, und der von A. Wilbrandt beratene Chr. Otto, der das Werk zu einem dreiaktigen „Cardillac" zusammenstrich und das Beste unter den Bearbeitern dieser Dichtung leistete.

Den Stoff zu diesem Drama hat Ludwig der gleichnamigen Novelle E. Th. A. Hoffmanns entnommen. Doch hat der Dramatiker eine weit tiefere Charakterisierung gegeben, als der große Romantiker es gethan hat. Besonders ist die Eigenart des Goldschmieds Cardillac stark herausgearbeitet. Das pathologische Moment, das Motiv des Wahnsinns ist bei Ludwig weit tiefer behandelt als bei Hoffmann, und so wird uns der Cardillac des Dramas sympathischer als der in der Novelle, der thatsächlich nur ein gemeiner Verbrecher ist. Auch das soziale Motiv, Cardillacs Haß gegen den Adel, das bei dem Romantiker nur ab und zu einmal angedeutet wird, ist von Ludwig sehr glücklich benützt, da sein Held dadurch einen Zug erhält, der uns an die Kämpfer für die Freiheit der französischen Revolution erinnert.

Doch leider ist dem Dichter bei der Verlegung des Hauptinteresses auf den Goldschmied der Fehler unterlaufen, daß mit dessen Verschwinden im dritten Akte vom Schauplatz unser Interesse für die Handlung verloren geht. In diesem Punkte hätte sich Ludwig besser dem Novellisten angeschlossen, in dessen Werk das Fräulein von Scuderi die Heldin ist und bleibt.

Ludwig hat in dieser in Versen geschriebenen Dichtung denselben Verstoß gegen die Einheit der Handlung begangen wie Shakespeare in seinem „Julius Cäsar", und es wäre bedauerlich, wenn, was wir hier nicht untersuchen wollen, Ludwig in seiner blinden Verehrung für den Engländer nicht nur dessen Vorzügen, sondern auch seinen Fehlern nachgeeifert hätte. Jedenfalls hatte aber Chr. Otto

gut daran gethan, dem Werke als einem „Cardillac“ mit dem dritten Akte seinen Abschluß zu geben.

Von den Jugendwerken unseres Dichters seien noch „Die Rechte des Herzens“ und „Die Pfarrrose“ erwähnt. Das Trauerspiel „Die Rechte des Herzens“ entstand 1845. Wie schon der Titel sagt, handelt es sich um die Darstellung der Leidenschaft, was dem Dichter auch in einer an Shakespeare erinnernden Weise gelang. Zwar kam auch dieses Werk, dessen Hauptfiguren zwei polnische Flüchtlinge sind, nicht auf die Bühne, doch bekam Eduard Devrient, der damalige Regisseur des Dresdener Hoftheaters, dem Ludwig sein Werk übersandt hatte, die besten Begriffe von des Dichters Begabung, so daß er in sein Tagebuch schrieb: „Da zeigt sich einmal ein Talent! Wenn man das emporbringen könnte!“[1]) Und am 28. Dezember 1845 wieder: „Nachmittags besuchte mich der Dichter Otto Ludwig, ein einsiedlerisch aussehender Mann mit Bart und Brille, im Schnitt des Gesichts an Oheim Ludwig (den berühmten Schauspieler Ludwig Devrient) erinnernd; er blinzt viel mit den Augen. Ich sagte ihm meine Ausstellungen an seinem Stück, er ging sehr leicht und verständig auf alles ein, war voll Dankbarkeit.“ 1847 las derselbe Devrient das Werk in einer Gesellschaft in Dresden vor, wo alle Urteile, wenn auch auseinandergehend, doch das Talent des Dichters anerkannten.

Das Trauerspiel „Die Pfarrrose“ wurde 1847 vollendet. Auch dieses Werk zeigt einen vortrefflichen realistischen Stil und eine effektvolle Handlung. Doch ebenso wie das vorher erwähnte Drama und wie in geringerem Maße der „Erbförster“ leidet auch es an vielen Mängeln und Unwahrscheinlichkeiten, sodaß wir trotz Conrad[2]) nicht finden können, daß es das Verdienst, oder soll man sagen den Ruhm unseres Dichters vergrößere.

Anders steht es jedoch mit Ludwigs meisterhaften Erzählungen, deren bedeutendste wir bereits kurz gestreift haben[3]) und von denen wir noch „Die Heiterethei und ihr Widerspiel“[4]) (1854 vollendet und 1857 als Buch erschienen) erwähnen wollen. Hier zeitigte die ängstliche Gewissenhaftigkeit unseres Dichters, welche die Großzügigkeit des Dramas zerstört und es Ludwig unmöglich

[1]) „Ludwigs Werke“ (Leipzig, Bibliographisches Institut), Einleitung, S. 35.
[2]) „Preußische Jahrbücher“ vom 1. Juni 1899.
[3]) S. 240.
[4]) Eine Ausgabe (gr. 4°) dieses Werkes mit ausgezeichneten Illustrationen von Ernst Liebermann ist in Carl Meyers Graph. Institut, Leipzig, erschienen.

machte, seine „Agnes Bernauer" zu Ende zu führen, die so wunderbare, penible, Schritt für Schritt vorangehende Detailschilderung, kraft welcher Ludwig unbestritten in die vorderste Reihe der Erzähler gestellt werden muß.

Ludwig ist ein vortreffliches Talent und ein vornehmer Geist; aber ihm fehlte die naive und sichere Empfindung des Genies. Vielleicht auch trug seine schwache Gesundheit schuld daran, daß er stets schüchtern schwankte zwischen einem Triebe zum idealistischen klassischen Stile, dem sich eine Neigung zur psychologischen Vertiefung der Charaktere beigesellte, und zwischen einer Reflexion, die ihn fortwährend zu spitzfindigen Untersuchungen über die künstlerischen Formen führte, ohne ihm jedoch die nötige Kraft zu geben, sich der Zweifel zu überheben, ohne ihn einen Weg als den einzig richtigen erkennen und einschlagen zu lassen.

Gerade in der geistigen Kraft ist ihm Hebbel überlegen. Er führte viel mehr neue Elemente in die Kunst ein als der schüchterne und unsichere Ludwig, der in dieser Hinsicht auch hinter Kleist, einem unruhigen Kopfe, zurücksteht, dessen schöpferische Kraft aber instinktiv und machtvoll war.

Kleist wurde mehr von seiner genialen Intuition als von der Reflexion zur psychologischen Richtung in der Kunst geführt, ohne daß er andererseits in den Fehler verfallen ist, der heutzutage so oft begangen wird, uns menschliche Präparate vorzusetzen, die eigentlich der Wissenschaft zu Studien dienen sollten. Seine Produktionen haben vielmehr immer die Frische und die Naivität des echten Kunstwerkes.

Hebbel war ein forschungsfroherer Geist und gelangte durch seine Reflexion und anhaltende Arbeit zu derselben künstlerischen Richtung wie Kleist. Von dem klassischen Idealismus, der zu seiner Zeit herrschte, ging Hebbel zum Individualismus Kleists über, ohne den Naturalismus zu streifen, der sich nur auf das äußere Phänomen beschränkt. Hebbel beobachtete die individuellen Erscheinungen seiner Personen und stellte sie in dem Ganzen ihrer besonderen Eigenschaften dar, in der Umwelt, die durch jene bestimmt war. Und wie die idealistische Schule ihren Werken einen ethischen Gehalt gegeben hatte, so gab Hebbel den seinen einen psychologischen oder sozialen. Er zeigte an seinen Personen das Schicksal der Klasse, der sie angehören, ohne jedoch Typen zu schaffen, und fand in der Beobachtung ihrer individuellen Seelen das Abbild der ganzen Menschheit in dem Kampfe mit den sie umgebenden Mächten und Kräften.

Dieser Symbolismus fällt jedoch nicht in die Übertreibung, uns Symbole an Stelle von Menschen zu geben. So bemerkt er z. B. in seinem Vorwort zu „Maria Magdalena", daß die „schreckliche Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit" aus seinem Drama hervorgehen sollte, und doch durfte nicht eine einzige allgemeine, vom Individuum losgetrennte Betrachtung reflektierend auf diese Absicht hindeuten. Hebbel betrachtete eben seine Figuren nicht als Sinnbilder von Ideen, sondern knüpfte ihr Schicksal, die Ereignisse in ihrem Leben mit einer höheren Ordnung zusammen, durch welche dieselben erklärlich wurden, und das ist der Grund, weshalb seine Gestalten niemals ihre Plastizität, ihre Menschlichkeit verlieren.

Er schrieb 1855 in sein Tagebuch folgende bedeutsame Worte ein: „Alle Poesie ist einem orientalischen Selam[1]) zu vergleichen; wer den Sinn nicht erfaßt, der kann sich noch immer an dem Strauß erfreuen." Und thatsächlich verrät keine seiner Personen durch Reflexionen oder Sprüche irgend etwas von dem tieferen und allgemeinen Sinn, den er an sie und ihr Schicksal knüpfte. Sie sind menschlich vollkommen wie irgend ein menschliches Geschöpf, und erst der Denker schaut in diese wie in jene einen Teil der allgemeinen menschlichen Schicksale hinein.

Aber eine für ihn verhängnisvolle, eine dialektische Neigung, die überhaupt jener nach Wahrheit dürstenden Epoche eigen war, und welche in wiederholten Versuchen die verschiedensten Thatsachen einander gegenüberstellte — gab seinen Werken, dem Dialog seiner Dramen, das auffallend Epigrammatische, das seinen Dichtungen so viel von der künstlerischen Naivität nimmt!

Diese Tendenz, ins Grandiose und Barocke übertragen, finden wir bei Grabbe wieder, und sie ist der Fehler und die Stärke zugleich dieses zügellosen Genies. Mit ausgezeichneter Feinheit und Eleganz in der Kritik und Lyrik angewandt, bildet sie den pikanten und charakteristischsten Vorzug Heines.

Ludwig verfällt nie ins Epigrammatische, und seine Dichtungen enthalten auch nichts Paradoxes. Aber die Kraft der Reflexion, die auch er besaß, wendete er an zu sophistischen Betrachtungen über die Kunst und über die Inspirationen seiner Seele, die er alle wieder durch Retorten und Filter einer spitzfindigen Ästhetik hindurch-

[1]) Ein Gruß — eine Zusammenstellung von Blumen oder auch von Gegenständen, von welchen jeder eine besondere Bedeutung hat, und die alle zusammen eine Art von figürlicher Botschaft bilden.

zwängt. An der „Agnes Bernauer“ arbeitete er so lange, bis er nach all den Umarbeitungen und Erwägungen über die Möglichkeit, die dramatische Handlung zu motivieren, nicht mehr fähig war, aus diesem Stoffe ein ihn befriedigendes Drama zu schaffen. Die Unsicherheit brach ihm gewissermaßen die Kraft zur schöpferischen Thätigkeit. Den fruchtbaren Weg, den er mit so viel Originalität im „Erbförster“ eingeschlagen hatte, verließ er, um andere Pfade aufzusuchen. Und sein historisches Drama, mit dem er sich trotz seiner Bescheidenheit schmeichelte, Schiller übertroffen zu haben, ist gewiß ein wertvolles Werk, aber nicht etwa, weil der Dichter sich von jenem Großen entfernt, sondern weil er sich ihm nach langem Umherirren genähert hatte.

Auch in dem Bruchstücke „Demetrius“ von Hebbel haben wir eine unwillkürliche Anlehnung an Schiller festgestellt. Kurios und interessant ist sein endgültiges Zurückkehren auf die klassischen idealistischen Traditionen, und dies um so mehr nach einer langen Erfahrung, und nachdem er mit dem Publikum Fühlung gewonnen hatte.

Es scheint wirklich, daß die psychologische Richtung für den Augenblick zu frühreif war; sie wurde von den größten Geistern erschaut, aber das Publikum begnügte sich noch mit der Kunst der Blütezeit der Litteratur, ja, es sehnte sich sogar danach. Das deutsche Theater, das in der Form, die ihm Schiller und Goethe gegeben hatte, berühmt geworden war, konnte sich dem mächtigen Einfluß noch nicht entziehen, der von diesen beiden ausging. Ansehnliche Geister, unter diesen ein besonders großer — Grillparzer — bemühten sich, dieser idealistischen Richtung zu folgen, jedoch neue Elemente einzuführen, wie um eine langsame Evolution vorzubereiten. Aber nicht in Deutschland selbst vollzog sich der endgültige Umschwung, sondern in Skandinavien, einem Lande reicheren und ursprünglicheren Germanentums.

Das Ibsensche Drama, das die Bewunderung der letzten Jahrzehnte für sich in Anspruch nahm und einzig, neu und außerordentlich erschien, wurzelt tiefer, wurzelt ganz in der deutschen psychologischen Kunst.

Franz Grillparzer.

Einleitung.

Je mehr man sich mit Grillparzer beschäftigt, desto weniger findet man in seinen Werken zu entschuldigen, desto mehr und unbedingter zu bewundern. Max Koch.

Wie die Gefühle, die uns befallen, wenn wir aus dem lärmenden Treiben der Welt uns in eine Sammlung antiker Statuen begeben und der Ruhe, der künstlerischen Abgeklärtheit klassischer Werke gegenüber treten, so ungefähr sind unsere Empfindungen, wenn wir das psychologische Theater mit seinen in Leidenschaften vibrierenden Individualitäten verlassen und uns mit den Dichtungen Franz Grillparzers beschäftigen.

Das lange Leben dieses Dichters weist äußerlich nichts Besonderes auf; es fließt ruhig dahin und gleicht dem vieler anderer Menschen. Grillparzer ist am 15. Januar 1791 in Wien geboren und ebenda im Jahre 1872 am 21. Januar $2^1/_2$ Uhr nachmittags gestorben. Neunzehn Jahre hindurch war er als Staatsbeamter in bescheidener Stellung auf den Verwaltungsämtern. 1832 erhielt er die Stelle eines Archivdirektors und im Jahre 1856 feierte er, immer noch Archivdirektor, sein Jubiläum, zu welchem ihm der Titel „Hofrat" verliehen wurde. Sein Traum, erster Kustos der Hofbibliothek zu werden, verwirklichte sich nie. 1844 wurde ihm der Slavist Kopitar vorgezogen, und nach dessen baldigem Tode, nach einer erneuten Bewerbung, die ebenfalls nicht berücksichtigt wurde, mußte unser Dichter den Baron Münch-Bellinghausen, welcher in der Litteratur, besonders in der dramatischen Poesie unter dem Namen Friedrich Halm bekannt ist, an dem Platze sehen, den er so sehnlich für sich begehrte. Achtzehn Jahre alt verlor er den Vater (10. November 1809) und lebte mit der Mutter, die ihn so verehrte und die er so zärtlich liebte, bis zu deren Tode (1819) zusammen.

Alsdann blieb er allein, da er nie den Mut finden konnte, jenes Mädchen zu heiraten, das seine „ewige Braut" blieb, und mit der und zweien ihrer Schwestern er erst im letzten Viertel seines Daseins zusammenlebte. Als er starb, vermachte er ihr die Rechte auf seine sämtlichen Werke; sie aber führte die ganzen Honorareingänge an seine Verwandten ab.[1])

Es war also ein äußerlich ruhiges Leben, das er in Wien zubrachte, mit Ausnahme einiger kurzer Reisen, nach Italien 1819, nach Deutschland 1826, nach Frankreich und England 1836 und nach Griechenland und der Türkei 1843. Und doch konnten sich in diesem geregelten bürgerlichen Dasein ein solcher Reichtum inneren Lebens und die fast krankhaften Absonderlichkeiten unseres Dichters entwickeln.

Grillparzer hatte nur wenig Energie, und es ist nicht nur ein Zufall, daß er in seinen Dramen vorzugsweise und mit großem Glück schwache Charaktere schildert und sie im Kampfe mit dem Leben untergehen läßt. Seine sehr empfindsame und leicht empfängliche Seele war nicht dazu geschaffen, stets die Situation zu beherrschen oder gar die Geschicke zu leiten, er ließ vielmehr alles über sich ergehen, bis die Erdrückung ihm drohte. Seine reiche, zartfühlende und mit tiefer, künstlerischer Intuition begabte Dichternatur ließ ihn zu einem Dramatiker werden, dessen scharfer Verstand die geheimsten Tiefen, das innerste Wesen der menschlichen Seele durchdrang. Aber seine Empfindsamkeit gab ihm selbst eine Schwäche, infolge deren er denjenigen Leuten nachstand, die jenen einfachen praktischen Menschenverstand und die Entschlossenheit besitzen, unter deren Mangel Grillparzer stets litt.

Auf eine so zartbesaitete Seele mußten schon die Eindrücke in der Kindheit eine stärkere Wirkung haben, als es bei anderen Menschen der Fall ist. Und so berichtet er auch mit viel Lebhaftigkeit aus derselben in seiner Autobiographie, die bis zum Jahre 1836 geht, bis zu jenem Zeitpunkte, mit dem seine litterarische Thätigkeit eigentlich zu Ende war.

Die Erinnerungen an das elterliche Haus im Centrum Wiens, jetzt Bauernmarkt 10, mit den großen Zimmern, in die nie ein Sonnenstrahl drang, und die er nach Belieben mit Gespenstern und

[1]) Fäulhammer („Franz Grillparzer", Graz 1884, S. 231), während Sauer („Einleitung zu Grillparzers Werken", Stuttgart 1892, S. 59) sagt: „Das Erträgnis aus dem Verkauf seiner Werke wendete sie wohlthätigen Zwecken zu."

anderen Gestalten seiner Phantasie anfüllte; das Andenken an das Landhaus in Enzersdorf mit dem großen Garten und dem dichten Gebüsch, hinter dem der kleine Franz stets Geister vermutete; der häufige Besuch des Theaters der Leopoldstadt, wo besonders Volksstücke in phantastischem Prunk aufgeführt wurden — all diese Reminiscenzen riefen in Grillparzer Eindrücke hervor, die gewissermaßen den Boden bildeten, aus dem später seine „Ahnfrau" und der Apparat des Wunderbaren und des Phantastischen erstehen sollte, dem wir in seinen Dramen so oft begegnen. Es war die Welt der Phantasie, in die er sich später flüchtete, und in der er mit den Bildern seiner Wünsche und Träume lebte. Es war die Welt, aus der er die verschiedenen glanzvollen Gestalten seiner Dichtungen schöpfte. Die Lebhaftigkeit der Phantasie, die sich aber mit einer nüchternen Erkenntnis der Dinge, mit einem gewissen Pessimismus paarte, infolgedessen er im späteren Leben so oft entmutigt dastand, hatte er von seiner Mutter überkommen.

Sie gehörte der Wiener Familie Sonnleithner an, in der die Musik Tradition und allgemeine Liebhaberei gewesen, und aus der schon einige ausgezeichnete Tonkünstler hervorgegangen waren. Grillparzer selbst liebte die Musik außerordentlich und soll auch ein tüchtiger Musiker gewesen sein. In der Mutter Grillparzers aber kam eine Entartung zum Durchbruche, die leider auf die Kinder überging. Sie selbst, in der sich mit der Leidenschaft für die Musik eine übergroße Milde, ja fast eine Gefühlsschwäche vereinigte, soll sich nach Sauer[1]) in einem Anfall religiösen Wahnsinns am 24. Januar 1819 das Leben genommen haben.

Ihr jüngster Sohn war auf Abwege geraten und ertränkte sich 1817 im Alter von 17 Jahren. Ein anderer, ebenfalls musikalisch sehr begabt, trug sich in seiner Jugend schon mit Selbstmordgedanken, starb aber eines natürlichen Todes einige Jahre vor Franz als ein Hypochonder. Der dritte, der ein abenteuerliches Leben führte, klagte sich 1836 eines Verbrechens an, das er nie begangen hatte, so daß es dem älteren Franz sehr schwer wurde, dessen Unschuld darzuthun. Franz, der Erstgeborene, hatte von dem verhängnisvollen mütterlichen

[1]) A. o. O. S. 15. — Grillparzer selbst schreibt jedoch in seiner Autobiographie (5. Ausg. s. W., Bd. 19, S. 80/81): „Ich eilte ins Zimmer meiner Mutter und fand diese, halb angekleidet, an der Wand zu Häupten Ihres Bettes stehend . . . Ich hielt meine Mutter tot in meinen Armen. Wahrscheinlich war ihr während der Nacht der Gedanke wieder gekommen, in die Kirche zur Kommunion zu gehen. Während sie sich ankleiden wollte, traf sie ein Schlagfluß . . ."

Erbe nervöse Beschwerden[1]), aber auch die herrliche Gabe der Illusion, der Ekstase überkommen.

Grillparzers Vater war Advokat. Er war von einer „beinahe fabelhaften Rechtschaffenheit", wie es in der Autobiographie heißt. Er hatte aber einen verschlossenen Charakter und vermied „mit einem höchst erfolgreichen Bemühen jeden Ausdruck der eigenen Empfindung", jede Zärtlichkeit gegen die Kinder. Von dieser Eigenschaft des Vaters stammt vielleicht auch Grillparzers unüberwindliche Abneigung gegen laute Gesellschaften, jene Zurückgezogenheit, in der er spröde wurde, jene Verschlossenheit, die er schon von Jugend auf besaß. Der Vater vernachlässigte anfänglich seine Erziehung, weshalb dem Jüngling auch das Studium schwer wurde. So fehlte ihm schon früh das Bewußtsein des eigenen Wertes, was gerade ihm, der zur Mutlosigkeit neigte und leicht eine geringe Meinung von sich und seinen Kräften bekam, so nötig gewesen wäre. Der Vater, ein Anhänger Voltairescher Theorien der Epoche Josephs II., hatte es auch verschuldet, daß Franz nie religiöse Überzeugungen besaß, oder doch sie bald wieder verlor. Zwar besuchte unser Dichter schon als Kind in Begleitung seiner Erzieherin oft die herrlichen Kirchen, wo er gerne dem prunkhaften katholischen Gottesdienste beiwohnte, aber davon erhielt er, ohne Nahrung für das religiöse Gefühl, nur künstlerische Eindrücke auf die Phantasie, die an und für sich schon zum Schauspiel hinneigte.

Der Vater Grillparzers war ein österreichischer Patriot alten Schlages und dies so weit, daß er, der schon eine Zeitlang kränkelte, starb, als er den demütigenden Wiener Friedensvertrag von 1809 las![2]) Von dem Vater erbte der Sohn den Patriotismus, den er stets beibehielt, obgleich er keinen Grund hatte, mit der Regierung, namentlich mit der Censur, sehr zufrieden zu sein. Er war kein Freund der Reaktion, aber auch nicht der Revolution, er wollte den Fort-

[1]) In den Beiträgen zur Autobiographie erzählt er 1816, daß er in einem Zustande der Überreizung „mit den Schläfen höre, wie sonst mit den Ohren"; und 1822 sagte er: „Jede nur etwas stärkere Gemütsbewegung, selbst von der Gattung der angenehmen, bringt in meinem Innern eine solche krampfige Zusammenziehung hervor, und erst wenn all diese Veranlassungen, all diese Anspannungen entfernt sind, kann mein Geist sich ausdehnen, und dann kommt gewöhnlich auch die Poesie." Öfter peinigte ihn auch die Furcht vor dem Wahnsinn.

[2]) Eingehenderes über die Familie des Dichters in August Sauers „Studien zur Familiengeschichte Grillparzers", Wien 1893 (Auszug aus „Symbolae Pragenses"), und auch in der Einleitung zu der vierten und fünften Ausgabe der Werke Grillparzers.

schritt, aber nicht den Fortschritt um jeden Preis, nicht um die Gefahr des Vaterlandes, das ihm mehr als alles teuer war.[1])

Der Tod des Vaters brachte die Familie in kümmerliche Verhältnisse, und der achtzehnjährige Franz, als ältester der Söhne, sah sich plötzlich der Last und den Sorgen eines Familienoberhauptes gegenüber. Während er die Rechte studierte, gab er Nachhilfeunterricht in herrschaftlichen Häusern und war eine Zeit lang auch Hauslehrer. Der Erfolg der „Ahnfrau", der auf einmal den jungen Verfasser berühmt machte, hätte für ihn den Anfang einer neuen heiteren und fröhlicheren Epoche seines Lebens bedeuten können, wenn die Stürme der Leidenschaften, die um so gewaltiger tobten, da er sie in sich hineinschwieg, nicht störend über ihn dahingefahren wären.

Grillparzer sagt einmal, daß er es nötig habe, „gehätschelt" zu werden.[2]) Sein Geist bedurfte des Erfolges, um zur Produktion angefeuert zu werden, um seine besten und glänzendsten Eigenschaften entfalten zu können. Nach den beiden ersten Dramen nahmen in Wien die Bewunderung und das Interesse für ihn zu und er wurde von den besten Familien begehrt. So lernte er die Schriftstellerin Karoline Pichler kennen, und es scheint, daß er anfing, sich für deren Tochter, eine vortreffliche Musikerin, zu interessieren. Aber diese schüchterne Flamme ging bald auf in jener Leidenschaft, die für den Dichter eine so verhängnisvolle Bedeutung erlangte. Ein tiefes Dunkel lag lange über dem Verhältnis Grillparzers zur Gattin eines Freundes. Doch nun können wir mit Gewißheit sagen, daß die Liebe zwischen ihm und Charlotte von Paumgarten,

---

[1]) „Dann kam jener schändliche Geistesdruck in Österreich, den ich darum nicht weniger empfand, weil mir nicht jedes Mittel recht war, ihn abzuschütteln!" (X, 380 der 3. Ausgabe 1878—79, nach der wir citiert haben); und (X, 385): „Ich war immer stolz, ein Österreicher zu sein!" Und diesen Stolz, ein Österreicher zu sein, bezeugte er auch in einer kindischen und seinem Ruhme schädlichen Weise dadurch, daß er nie in Deutschland etwas von seinen Dichtungen erscheinen lassen wollte, weder als Buch noch in Zeitschriften. Als er in Paris durch Börne erfuhr, daß Lenau ihm soeben den „Faust" und Anastasius Grün (Graf von Auersperg) den „Schutt" gesandt habe, sagt er in seinem Tagebuch (10. Mai 1836): „. . . . Armer Thor, der ich war, als ich mir's mein ganzes Leben zu einer Gewissenssache machte, auch nicht mit einem Worte Kritiker und Journalisten für mich zu stimmen!"

[2]) „Es ist etwas vom Tasso in mir, nicht vom Goethischen, sondern vom wirklichen. Man hätte mich hätscheln müssen, als Dichter nämlich!" (X, 377.)

an die viele seiner Gedichte gerichtet sind, von beiden Seiten aus eine heiße, daß sie eine schuldvolle gewesen ist.[1]) Und diese Liebe nahm unserem Dichter nicht nur während der Dauer des Verhältnisses selbst (1819—1822), sondern für immer die Fähigkeit jede ruhigere und reine Zuneigung völlig zu würdigen.[2]) Das junge heißblütige Weib, deren Liebe mit der Bewunderung für den Dichter angefangen hatte, lieferte ihm auch die Eigenschaften für die Gestalt seiner Medea. Das Feuer einer finsteren, wilden und schuldvollen Leidenschaft, das in der kolchischen Zauberin lodert, entnahm er den Ausbrüchen dieser Frau. Doch später wollte auch er, wie sein Jason, sich von diesem dämonischen Weibe befreien, um sich einer sanften und keuschen Kreusa zuzuwenden.

Katharina war die schönste der vier Schwestern Fröhlich, die einer guten Wiener Familie angehörten. Der Vater war kaiserlicher Rat und ein wohlhabender Fabrikant. In dem Hause Fröhlich

---

[1]) Wilhelm Büchner in seinem Aufsatze „Grillparzer und Katharina Fröhlich" („Preuß. Jahrbücher" 1897, S. 448—461) verteidigt Grillparzer gegen den Vorwurf des Ehebruchs, den er als einen „Unfug" bezeichnet, weil man keine Belege dafür angeben könne. Belege sind nun in solchen Dingen nicht leicht zu erbringen, obwohl die in des „Meeres und der Liebe Wellen" benützte Situation, daß eine verheiratete Frau am späten Abend als sie einen 30jährigen Mann hinabbegleitet, die Lampe auf den Boden stellt mit den Worten: „Ich muß mir die Hände frei machen, um dich zu küssen", ein kleiner Beleg sein könnte. — Das ungefähr drei Jahre dauernde Verhältnis und die Selbstanklagen des Dichters weisen auch nicht auf eine nur platonische Liebe hin.

[2]) Zur selben Zeit, als er sich in dieser Liebe aufrieb, verzehrte sich um ihn im stillen, und ohne daß er es wußte, ein schönes und edles Mädchen: Maria Piquot, die Tochter eines preußischen Legationsrates am Wiener Hofe. In einem Briefe, den sie kurz vor ihrem Tode 1822 an den Bruder schrieb, empfiehlt die Arme den Eltern ihren „Tasso — ihren Grillparzer" und bittet sie, für ihn zu sorgen, wie für einen Sohn. Auf den Antrag der unglücklichen Eltern, ihn aufnehmen zu wollen, antwortet Grillparzer ziemlich kalt, und kalt erzählt er selbst diese mitleiderregende Geschichte unter dem Titel „Ein Erlebnis" (X, 394). Der Brief des Mädchens wurde 1880 in Grillparzers Zimmer in dem Rahmen ihres Bildes gefunden. Die kurz vor dem Tode geschriebenen Zeilen seien hier wiedergegeben: „Ja, ich habe ihn wahrhaft, mit aller Kraft meiner Seele geliebt, und obgleich er meine Liebe nicht erwidert, ja nicht einmal geahnt hat, so verliert er doch viel an mir, denn bei seinem Mangel an äußeren Vorzügen, die das weibliche Geschlecht meist ausschließend anziehen, wird er nicht leicht ein Weib finden, die ihn so heiß, so unaussprechlich liebt, um so mehr, da vielleicht nicht viele Menschen eines solchen Grades von Liebe überhaupt fähig sind. . . . . Sage meiner lieben Mutter, daß ich ihr sterbend meinen Tasso empfehle, sie soll ihn als ein teures Vermächtnis von mir ansehen

wurde Musik und Litteratur gepflegt, und hier war es auch, wo man durch eine Subskription die Mittel zum ersten Druck von Schuberts Liedern aufbrachte. Jede der vier Schwestern Fröhlich zeichnete sich durch eine besondere Anlage aus: Katharina hatte ein hervorragendes Talent für Sprachen und Litteratur. Im Winter 1820—1821 lernte er die Schwestern Fröhlich im Salon des Bankiers Geymüller kennen. Seinem Interesse für Katharina wurde von dieser eine schwärmerische Verehrung für den bereits gefeierten Dichter entgegen gebracht, so daß bald die Verlobung veröffentlicht wurde.[1])

Obwohl diese Verlobung nie aufgelöst wurde, führte sie auch nicht zu einer Heirat[2]), für die nicht gerade ungünstige Aussichten vor-

---

und ihn nie verlassen, sie soll als mütterliche Freundin für den Armen sorgen, der doch so gut als allein steht in der Welt und der gewiß viele Bewunderer, aber vielleicht nicht einen einzigen wahren, sorgenden Freund hat. Es wäre sehr schön, wenn ihr ihn ins Quartier nähmet, um ganz für seine Gesundheit und Stimmung wie für die eines Sohnes zu sorgen. Die Welt kann nichts dawider einwenden, da ich tot bin. Noch einmal, sorgt mir für meinen Grillparzer!" Aber dieser, nachdem ihm von der Mutter der Ärmsten über deren Hingebung berichtet worden war, fand keine anderen Worte als die kalte Grabschrift: „Jung ging sie aus der Welt: zwar ohne Genuß, dafür aber auch ohne Reue!" (Sauer, Einleitung S. 57.)

[1]) Näheres über das Verhältnis Grillparzers zu Kathi Fröhlich giebt August Sauer im V. Jahrgang (1895) des „Jahrbuches der Grillparzer-Gesellschaft", S. 219—288.

[2]) Aus dem Gedichte „Incubus" von 1822 geht hervor (wie A. Fäulhammer a. o. O. bemerkt), daß ihm der unerschütterliche Glaube an Katharina fehlte und dies, weil er seiner selbst nicht sicher war. Hatte er nicht erst vor kurzem seinen Freund, den Gatten der Charlotte von Paumgarten, in so niedriger Weise verraten? — Dieses Mißtrauen wäre vielleicht mit der Zeit verschwunden, aber ihm war eine kranke Abneigung gegen die Gesellschaft angeboren, so daß er „wahnsinnig" werden zu müssen glaubte, wenn er gezwungen sei, einen Tag unter den Menschen zuzubringen. Er konnte mit der Mutter leben, weil sie sich auch „alles Einmengens in meine (seine) Gedanken, Empfindungen, Arbeiten und Überzeugungen enthielt. . . . Störungen oder Eingriffe in mein Inneres dulde ich nicht, kann ich nicht ertragen, wenn ich auch wollte. Ich hätte müssen allein sein können in einer Ehe, indem ich vergessen hätte, daß meine Frau anders sei, meinen Anteil an dem wechselseitigen Aufgeben des Störenden hätte ich herzlich gern beigetragen. Aber eigentlich zu zweien zu sein, verbot mir das Einsame meines Wesens. Einmal schien ein solches Verhältnis sich gestalten zu wollen, es ward aber gestört, weiß Gott, ohne meine Schuld." (X, 84.) Wer trug die Schuld daran? Kathi? Nein! Aus vielen Stellen ihrer Briefe geht hervor, wie besorgt sie um ihn gewesen, wie sie sich nach einem Blatte sehnte, auf dem seine Hand geruht, und doch ließ Grillparzer so wenig von sich hören. Mit wieviel Sehnsucht und Leidenschaft sie ihn liebte, ist zum Teil aus dem Briefe an die Ihrigen vom 23. Dezember 1830 aus Mailand ersichtlich, wo sie schreibt,

handen waren, und die sicher ein Glück für den Dichter gewesen wäre. Den wahren Grund zu diesem ewigen Brautstand werden wir erst fünfzig Jahre nach dem Tode (1879) der Katharina Fröhlich erfahren, wenn man die Siegel zu einem Kästchen wird erbrechen können, das ihre Papiere enthält.

---

daß sie weinen mußte, als Pepi (Josephine) sie fragte, ob sie Grillparzer noch liebe, und dann fortfährt: „Küsse ihn von mir recht herzlich, lieber Wilhelm, und drücke ihn so lange, bis er schreit." („Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft", IV. Jahrg. [1894], S. 104.)

Doch sie war allerdings nicht so angelegt, daß man vergessen konnte, daß sie sei: sie war eine Persönlichkeit, sie war ein starkes Weib und sich ihres Wertes bewußt, „ein Ganzes", wie der Dichter in seinen „Jugenderinnerungen im Grünen" von 1825 singt:

„Wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht.
Denn Hälften kann man aneinander passen,
Ich war ein Ganzes, und auch sie war ganz!"

Und viele Jahre später in seinem vorletzten Drama „Libussa":

„Begreifst du, daß ein Innres schmelzen muß,
Um eins zu sein mit einem andern Innern?" (IV.)

Und nachdem er das Lob des Weibes, „der Schönheit holde Tochter", gesungen, fährt er fort:

„Doch mengt der Stolz sich in die holde Mischung,
Ein scharfer Tropfen in die reine Milch,
Dann lösen sich die Teile: Stark und Schwach,
Und Süß und Bitter treten auseinander,
Der Schätzung unterwerfend und Vergleichung,
Was unschätzbar und unvergleichlich ist!"

Kathi war selbstbewußt, und es kam zwischen den beiden Verlobten so weit, daß

„Kein Fehler ward, kein Wort ward mehr verziehen,
Und neues Quälen brachte jeder Tag."

Wenn nun Kathi etwas von unweiblicher Härte besaß, so war Grillparzer gewiß einer jener „weichen Männer", von denen er im „Esther"-Fragment (Akt I) spricht:

„Die leben nur und sind in einem Weib.
Reich aus dem Vorrat ihrer tiefsten Wünsche
Bekleiden sie der Neigung Gegenstand.
Was irgend schön, und wär' es unvereinbar,
Vereinen sie ob dem geliebten Haupt.
Doch kommt der Tag, der sie des Irrtums zeiht,
Zerstreut, was sie Unmögliches verbunden,
Dann gärt's in ihnen, und der Eigenwille
Stößt feindlich aus, was sonst so freundlich schien."

Allein ein energischer Charakter hätte sich nicht von den kleinen Fehlern des geliebten Weibes zurückschrecken lassen, und man kann behaupten, daß die Verehlichung nur deshalb nicht möglich war, weil ihm, wie er selbst sagte, die Fähigkeit fehlte, glücklich zu sein, weil man seine Worte am Grabe Beethovens: „Er starb einsam, weil er kein zweites Ich fand!" auch auf ihn anwenden kann. Doch da diese Eigenschaften stets organisch sind, so konnte er wohl sagen: „ohne meine Schuld!" — Und dennoch fehlte es nicht an bitteren Selbstanklagen. Von besonderer Wichtigkeit sind die Worte in seinem Tagebuche vom

Die eigentliche litterarische Thätigkeit Grillparzers fällt in die Jahre 1816—1831. Viel später erst schrieb er noch ein Lustspiel und drei Trauerspiele; die letzteren wurden nach seinem Tode herausgegeben. Von den acht Dramen, die zu des Dichters Lebzeiten aufgeführt wurden, war die schon genannte „Ahnfrau" das erste.

---

9. August 1830 (auch bei Sauer, a. o. O. S. 62): „Unglückliches Geschöpf! Aber, bei Gott, unglücklicher ich selbst! Ich komme mir als ein Verräter an allem Gefühl vor, weil ich das ihrige mißhandelte; meine Begeisterung für ein Gedachtes scheint mir Lüge, weil ich die für ein Wirkliches hinterging! Ah, there is the rub! Das zerstört mein Leben und meine Poesie!" Und im fünfzigsten Lebensjahre sagte er einmal, wenn er nur Weib und Kinder hätte, so wäre er gezwungen zu schreiben.

Die Ahnfrau.

Unter den dramatischen Erzeugnissen Grillparzers war es „Die Ahnfrau“, das erste, von seinen übrigen so verschiedene und hinter diesen zurückstehende Werk, das seinen Namen in der litterarischen Welt bekannt machte. Und mehr um dieser Thatsache und um des Genres willen, dem es angehört, als seines inneren Wertes wegen verdient es eine besondere Betrachtung.

Es gehört, wie sehr sich auch der Dichter gegen derartige Behauptungen auflehnte, jener Gattung an, welche die deutsche Bühne im zweiten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts so absolut beherrschte. Es ist die Schicksalstragödie, die Schiller mit einem herrlichen, ja mit einem klassischen Werke, mit seiner „Braut von Messina“ (1803), ins Leben rief, und deren Cyklus nach mannigfachen Abirrungen mit dem talentvollen Werke Grillparzers abschloß.

„Die Ahnfrau“ wurde im Sommer des Jahres 1816 geschrieben und am 31. Januar 1817 mit großem Erfolg aufgeführt. Die Ahnfrau des Hauses Borotin wurde von ihrem Gatten bei einem Vergehen ertappt und getötet.

„Wohl das letzte ihres Lebens,
Aber ach, das erste nicht!“

Denn ihr einziger Sohn war auch ein Kind ihrer Schuld. Das ganze Geschlecht, das von ihm abstammte, den Namen Borotin trug und die Güter dieses Stammes besaß, war aus der Schuld der Ahnfrau hervorgegangen, war verflucht.[1]) Daher hat die Ahnfrau

[1]) Dies wurde von dem jungen Dichter auf Rat des Freundes Schreyvogel, des Sekretärs des Burgtheaters und Vizedirektors des Theaters an der Wien, angenommen. Später aber, als die Kritik ihn dieserhalb angriff, gab Grillparzer seiner Reue darüber Ausdruck, daß er jenen Rat befolgt habe. Doch die gerechte Anklage, daß das Stück eine Schicksalstragödie sei, wäre wohl auch ohne die Zuthat Schreyvogels erhoben worden; außerdem hat diese Zuthat

keine Ruhe im Grabe, sie muß im Schlosse zwischen ihren Nachkommen umherirren und durch ihre gespensterhaften Erscheinungen jedes Unglück ankündigen, das die Borotins bedroht, und das sie immer voraussieht, obgleich sie es nicht abwenden kann:

„Denn sie kann's nur vorhersehen,
Ab es wenden kann sie nicht."

Und sie wird erst Ruhe haben, wenn das ganze Geschlecht ausgestorben ist.

Dies ist die Vorgeschichte und der Untergrund, auf dem das düstere Drama steht, das beginnt, als man die Ahnfrau gerade wieder umgehen sah. Von der alten und starken Familie leben nur noch ein müder Vater und dessen Tochter Bertha, welche in überraschender Weise der unheilkündenden Ahnfrau ähnelt. Berthas einziger Bruder war schon als Kind verschollen; man mutmaßt, daß er in dem Teiche ertrunken ist, auf dessen Fluten man seinen Hut fand. Bertha liebt einen Ritter, Jaromir von Eschen, der sie im Walde aus Räuberhänden gerettet hatte. Ihr Vater willigt ein in ihre Verehelichung mit dem Geliebten, der an dem stürmischen Abend, an welchem das Stück einsetzt, mit zerrissenen Kleidern im Schlosse erscheint und angiebt, den Händen der Räuber entkommen zu sein. Aber wie wir bald erfahren, war er nicht diesen, sondern den ihn verfolgenden Soldaten entflohen, und Bertha entdeckt zufällig, daß ihr Bräutigam das Haupt einer Räuberbande ist. Der alte Graf beteiligt sich an der Absuchung des Hauses, welche der Hauptmann mit einigen Soldaten nach den Räubern vornimmt. Jaromir will seinen Leuten zu Hilfe kommen, sucht Waffen und ergreift in der Eile einen Dolch, denselben, mit welchem die Ahnfrau erstochen wurde, und der nun in der Scheide an der Wand des Saales hängt. Das Gespenst erscheint in seinem Rücken, und bald tritt das Unglück ein, auf welches die Erscheinung hinweist. In dem Streite zwischen den Räubern und deren Verfolgern tötet Jaromir seinen Vater, den alten Grafen Borotin, der im Sterben erfährt, daß der Räuberhauptmann und Bräutigam seiner Tochter kein anderer ist als das verschollene be-

dem Werke nicht geschadet, sie verleiht vielmehr dem volkstümlichen und kindlichen Stoffe einen tieferen Sinn. — Ohne Zweifel wurde der Vorschlag Schreyvogels auch gern angenommen, und die Idee gefiel Grillparzer so sehr, daß er ursprünglich auch den Jaromir zum Kinde einer Sünde des alten Borotin machte. Glücklicherweise aber hat er später diese neue und überflüssige Verkettung wieder gestrichen (Sauer, Einleitung S. 35).

weinte Söhnchen. Bertha wird wahnsinnig angesichts der vielen schrecklichen Ereignisse und stirbt, bevor sie Zeit findet, sich zu vergiften.[1])

Nun bleibt nur noch Jaromir übrig, der, obgleich er weiß, daß er den Vater Berthas getötet hat, sich freut bei dem Gedanken, daß das geliebte Mädchen bald zum Stelldichein kommen werde, um mit ihm zu fliehen. Die Verabredung lautet auf Mitternacht, wo man sich in der Totengruft der Ahnen treffen will. Von Boleslav, dem Räuber, der den Jaromir als Kind gestohlen und erzogen hatte, erfährt letzterer seine Herkunft, und auch daß er den eigenen Vater getötet habe. Doch auch in seiner Verzweiflung hierüber

---

[1]) Es ist seltsam, daß Richard Mahrenholtz in seiner Monographie „Franz Grillparzer" (Leipzig 1890) S. 24 sagen konnte: „Bertha tötet sich durch Gift." Man könnte dieses Versehen der Eile zuschreiben, in welcher dieses Gelegenheitswerk zu dem hundertjährigen Geburtstage des Dichters geschrieben worden sein mag, aber Julian Schmidt sagt in seiner „Geschichte der deutschen Litteratur" (4. Aufl. I, S. 427) dasselbe. Ob dies vielleicht eine Freiheit ist, die man sich auf den Bühnen gestattet? — Jedenfalls würde dadurch aber gegen den klaren Sinn der Worte und gegen die Absicht des Dichters gesündigt, denn in der vortrefflichen Wahnsinnsscene zu Ende des vierten Aktes heißt es: „(Ihre umherschweifenden Blicke auf den Tisch werfend.)

Was blinkt dort vom Tisch mich an?
O, ich kenn' dich, schönes Fläschchen!
Gab mir's nicht mein Bräutigam?
. . . . .
Laß an deinem Rand mich nippen,
Kühlen diese heißen Lippen,
Aber leise — leise — leise! —

(Sie geht auf den Zehenspitzen, mit jedem Schritt mehr wankend, auf den Tisch zu. Ehe sie ihn noch erreicht, sinkt sie zu Boden.)"

Es ist klar, daß Bertha die Absicht hat, sich zu vergiften, aber das ist nicht mehr nötig, da sie vorher stirbt. — Ich habe gesagt, daß man sich gegen die Absicht des Dichters vergehe, weil er auch die Hero „an gebrochenem Herzen" sterben läßt, und desgleichen, wenn auch langsamer, die Königin Margarete im „König Ottokar". Dies ist auch der Tod von Kleists Penthesilea und man begreift, wie Adolf Lichtenheld in seinen „Grillparzerstudien" (im Gymnasialprogramm des IX. Bezirkes in Wien 1886) S. 6 ausführlich darthut, daß auch ohne eine sichtbare pathologische Anlage der betreffenden Person, wie z. B. bei der Maria in Goethes „Clavigo", dieser Tod nicht unmöglich ist. Vielleicht wurden die Kritiker durch eine falsche Bühnentradition irre geführt, welche durch eine falsche Auslegung der Worte Berthas: „(Die Hand krampfig aufs Herz gepreßt)

Nage, nage, gift'ges Tier,
Nage, aber schweige mir!"

heraufbeschworen wurde.

verzichtet er nicht auf diejenige, die er nunmehr als seine Schwester kennt, sondern er erwartet sie, um mit ihr zu fliehen und sie zu der Seinen zu machen. In diesem Augenblick erscheint die Ahnfrau wieder. Jaromir, glühend vor Verlangen, stürzt ihr entgegen, um sie zu umarmen. Sie weist ihn zurück und lüftet ein schwarzes Tuch, mit welchem das hohe Grabmal der Ahnfrau behangen ist. Sie läßt ihn Bertha schauen. Aber der Unglückliche will die Tote nicht sehen und eilt wieder dem Gespenst entgegen, in welchem er das heiß ersehnte Weib zu erkennen glaubt. Die Ahnfrau öffnet die Arme, Jaromir stürzt an ihre Brust und stirbt in der toten kalten Umarmung. Die Ahnfrau, die den letzten Sprößling ihrer Sünde erlöschen sieht, kehrt zurück in ihre Gruft, wo sie nun Ruhe finden wird.[1])

Aber diese Worte sind nur der Ausdruck des Wahnsinns, eines gerechtfertigten Zustandes der Bertha, denn die vorhergehenden Verse:

„(Freudig.) Und mein Bruder kam zurück.
Mein ertrunkner, toter Bruder!
Und der Bruder — halt! — hinunter!
Nur hinunter, da hinunter!
Fort in euren schwarzen Käfig!"

beweisen ohne Zweifel, daß die Ärmste thatsächlich wahnsinnig ist. Nur um dieses „giftige Tier", diesen Skorpion, der sie sticht, schweigen zu machen, will sie schlafen gehen, denn:

„Lieblich sind des Schlafes Träume,
Nur das Wachen träumt so schwer!"

und da sie die Flasche mit dem Gifte sieht, die sie kurz vorher von Jaromir erhielt, kommt ihr der Gedanke, diesen „Schlaf" sich schneller zu sichern, aber es ist nicht mehr nötig, wie wir bereits gesagt und gesehen haben.

[1]) „Nun wohlan, es ist vollbracht
Durch der Schlüsse Schauernacht!
Sei gepriesen, ew'ge Macht!
Öffne dich, du stille Klause,
Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause!"

Die Entstehung des seltsamen Stoffes erzählt Grillparzer in seiner „Autobiographie", S. 62. In einer französischen Räubergeschichte hatte er gelesen, wie ein Räuber, von Soldaten verfolgt, sich in ein herrschaftliches Schloß flüchtet, und hier im Zimmer des Dienstmädchens ertappt wird. Er hatte mit dem Mädchen ein Liebesverhältnis unterhalten, ohne es jedoch über seinen Stand zu unterrichten. In einem Volksroman (von dem August Sauer a. o. O. S. 34 den Titel: „Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe oder die Beschwörung im Schlosse Stern bei Prag", angiebt) veranlaßt das letzte Weib einer alten Familie infolge ihrer Ähnlichkeit mit einer Ahnfrau, welche als Gespenst im Schlosse umherirrt, die schrecklichsten Mißverständnisse. „Beide Eindrücke lagen längere Zeit nebeneinander in meinem Kopf, beide in dieser Isolierung unbrauchbar". Aber einerseits wollte er nicht einen Räuber zum Helden eines Dramas

Der Hauptvorzug dieses Dramas ist der jugendliche Schwung, mit welchem der 25jährige Dichter sein Werk schrieb. Das lyrische Element verleiht dieser Tragödie oft hervorragende poetische Höhen, und die Spontaneität der Ergüsse entzückt uns. Oft aber verliert sich der Dichter wieder in breiten Deklamationen. Doch wie schon vor fünfzig Jahren die „Leonore" von Bürger infolge ihrer lyrischen Kraft sich die Welt eroberte und ein ganzes Heer von finsteren Phantasien nach sich zog, so machte auch Grillparzers „Ahn-

---

machen, und anderseits vermißte er in der Gespenstergeschichte das menschliche Element. Eines Morgens, als er bereits drei Jahre die Stoffe in sich trug, im Sommer 1816, verschmolz er beide miteinander. Der Räuber wurde in Beziehung gesetzt zu dem Schicksal, das über die Ahnfrau einer alten Familie verhängt war, welcher er angehörte, und die Gespenstergeschichte war anthropomorphisiert. — Der jugendliche Autor wurde, wie er selbst sagte, beeinflußt von Schillers „Räubern" und von Calderons „Andacht zum Kreuz" und „Fegefeuer des heiligen Patricius", wahrscheinlich aber, es mag sein unbewußt, wie auch Sauer (Einleitung S. 32) meint, von den phantastischen Stücken Tiecks, trotz der Verachtung, welche er für die romantische Schule hatte, sowie, wenn er es auch in Abrede stellte, von dem Schicksalsdrama, welches damals in Deutschland so im Schwange war. Außerdem hatte er 1814 begonnen, das fatalistische Märchen „Der Rabe" von Gozzi zu übersetzen. Farinelli („Grillparzer und Lope de Vega", Berlin 1894) sagt sogar S. 43, 44: „Nicht so ‚unbewußt' wie Grillparzer will, schwebte ihm in der Komposition der ‚Ahnfrau' die ‚Andacht zum Kreuze' Calderons vor .... Reminiscenzen aus der ‚Devocion de la Cruz' begegnet man auf Schritt und Tritt in der ‚Ahnfrau'. Reminiscenzen in der Wahl des Stoffes, im Aufbau des Stückes, in den Situationen, in der Zeichnung der Charaktere", — und S. 45: „Und nun vollends die Bewegung der Sprache; das häufige Wiederholen gleicher Worte im Anfang des Verses, das freilich oft durch den Rhythmus des Verses selbst herbeigeführt wird; das häufige Wiederkehren gleicher rhetorischer Kunstmittel; die Gleichnisse und Gegensätze, das alles erinnert an Calderon."

Wir glauben hervorheben zu müssen, daß der junge Dichter nicht nur aus äußerer Veranlassung diesen Stoff bearbeitete. Wie in der Einleitung bemerkt, belebte seine Phantasie schon im Kindesalter nicht nur die großen dunklen Zimmer des Vaterhauses mit Gespenstern, sondern auch die dichten Gebüsche in dem Parke des Landhauses in Enzersdorf. Und ich halte es für gut, zu erinnern, daß der Kleine sich fürchtete vor dem für ihn mysteriösen Teiche in demselben Parke. — Schon als Kind las er mit großem Eifer Räuber-Abenteuer und Gespenstergeschichten vor, zum großen Ergötzen des Vaters, der ihm gerne zuhörte. In den starkbesuchten Volkstheatern Wiens waren die phantastischen Stücke an der Tagesordnung. Und bis zum 31. Jahre seines Lebens glaubte Grillparzer an Gespenster! Adolf Lichtenheld, der Herausgeber der Schulausgaben der Werke unseres Dichters, bemerkt in seiner Einleitung (S. 13), daß Grillparzer als Oberprimaner mit größtem Interesse des Sophokles „König Oedipus" gelesen habe.

frau" ihren Triumphzug über die deutschen Bühnen und brachte ihm einen großen, aber zweideutigen Ruhm ein, den er nicht mehr von sich abschütteln konnte.

Dieses von Genie zeugende und zugleich so fehlerhafte Drama hat in Form und Inhalt etwas Balladenhaftes; besonders werden wir an diese Gattung der Dichtkunst erinnert durch die viertaktigen trochäischen Verse.[1]) Der Ballade ähnelt dieses Drama auch in dem düsteren phantastischen Stoffe. Alles deutet auf balladenartigen Schwung hin, auf einen inneren Drang, sich zu entladen. So die Thatsache, daß dies Werk in fünfzehn oder sechzehn Tagen geschrieben wurde, so der kurze, eilende Viertakter. Wenn nun mancher dieser Verse eine unfreiwillige Komik in sich birgt, so ist der Grund dazu in dem Schlagreim gegeben, denn Schiller z. B. hat mit viertaktigen Trochäen, aber mit umarmenden Reimen wunderbare Wirkungen erzielt. Allerdings hat Schiller auch dadurch noch eine Abwechselung geschaffen, daß er seine Verse bald auf die Arsis bald auf die Thesis ausklingen läßt. Bei Grillparzer dagegen ist durch den Schlagreim auch der metrische Gleichklang bedingt, und endlich fordern ungeschickte Wiederholungen, die eine Steigerung bedeuten sollen, zum Lachen heraus. So z. B. im IV. Akt:

---

[1]) Nach des Dichters Aussage (X, 65) ist die Wahl dieses Versmaßes dem Einfluß Calderons zuzuschreiben — aber vielleicht auch dem jetzt verachteten, in jener Zeit aber so sehr gefeierten Werke, daß es damals sogar neben Schillers „Braut von Messina" gestellt wurde, nämlich der „Schuld" von Adolf Müllner (1774—1829), die ebenfalls der Gattung der Schicksalstragödie angehört. Die Behauptung Schreyvogels, in der Vorrede zur ersten Ausgabe der Ahnfrau: „Der Verfasser kennt die Schule nicht, zu der man ihn zu zählen beliebt!" darf uns nicht täuschen. Der „24. Februar" Zacharias Werners (1768—1823) war 1815 gedruckt worden, nachdem er in Weimar schon 1810, am 24. Februar, aufgeführt worden war. Der „29. Februar" Müllners erschien 1812 und die „Schuld" 1816, nachdem sie mit großem Beifall in Wien 1813 über die Bretter gegangen war. Dies alles sollte Grillparzer nicht gekannt haben? Schreyvogel war nicht aufrichtig. Gewiß war Grillparzer für Calderon begeistert, während er das Drama Müllners verachtete, und darum mag er diesen verschwiegen, jenen aber genannt haben. Aber wie schon Bulthaupt (III, 27) erwähnt, wählte Grillparzer nicht nur für sein erstes Drama den Trochäus, und zwar einer subjektiven Neigung zufolge, um „sich von dem Einfachsten, Naturgemäßesten nicht zu entfernen und es doch durch seine dichterische Kraft vor dem Gewöhnlichen zu bewahren"; auch der erste Auftritt der „Jüdin von Toledo" ist wieder in Trochäen geschrieben. Und thatsächlich steht das trochäische Versmaß in der deutschen Sprache der Prosa näher als das jambische, wenn auch Max Koch in seiner vorzüglichen Monographie: „Franz Grillparzer. Eine Charakteristik" (Frankfurt a. M. 1891), S. 25, das Gegenteil behauptet.

Graf. „Gutes Mädchen, armes Kind,
Armes, armes, armes Kind,“ oder
Bertha. „Wend' es ab! Ach wende! wende!
Hier erheb' ich meine Hände,
Oder ende! ende! ende!“

Grillparzer und mit ihm sein Freund Schreyvogel suchten die „Ahnfrau“ gegen die Anklage, sie sei eine Schicksalstragödie, zu verteidigen, denn alle Kritiker zählten sie dieser Gattung bei. Gewiß mag es den Dichter gekränkt haben, mit einem Werner, Müllner, Houwald[1]) auf eine Stufe gestellt zu werden, deren poetische Verirrungen jener Zeit die Theater beherrschten, während sie später dem Spotte der gesamten litterarischen Welt ausgesetzt waren. In der That setzten sich die Fabeln der meisten dieser Dramen mit ihren blutigen und düsteren Zufällen von selbst dem Hohne aus. So z. B. tötet in Werners „24. Februar“ ein Sohn seinen Vater am 24. Februar, ohne daß er ihn eigentlich töten will, mit einem Messer, mit dem er seine Sense wetzte. An einem 24. Februar wird diesem Sohne ein Sohn geboren, der als Mal eine Sense auf dem linken Arme trägt. Dieses Kind tötet, siebenjährig, ebenfalls an einem 24. Februar und mit demselben Messer seine kleine Schwester, um nachzuahmen, wie die Mutter Hühner schlachtet, und viele Jahre später tötet der Vater diesen Sohn, als er reich von Amerika zurückkehrt, und zwar wieder mit demselben Messer und wieder am 24. Februar. Es gehörte nicht viel dazu, einen Hohn auf das verhängnisvolle Messer der Wernerschen Tragödie in der Gabel der aristophanischen Komödie „Die verhängnisvolle Gabel“ (1826) von August Platen, zu erkennen, in welcher, wie auch in Castellis „Schicksalsstrumpf“, diese ganze Gattung von Dramen verspottet wird.

Aber der große Unterschied zwischen diesen litterarischen Verirrungen und dem Drama Grillparzers ist augenfällig; da jedoch die Reihe der Schicksalsdramen mit einem Kunstwerk begonnen und mit einem solchen beendet wurde, so wurde diese Gattung anerkannt und ihr ein Platz in der Litteraturgeschichte angewiesen. Obgleich

[1]) Die Hauptstücke dieser Verfasser sind in dem 151. Bd. von „Kürschners Nationallitteratur“ gesammelt und mit einer guten Einleitung unter dem Titel „Das Schicksalsdrama“ von Jakob Minor herausgegeben; — besonders bemerkenswert ist das Schema für diese Dramen (S. V). Das gleiche Thema hat Minor auch in einer Monographie („Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern“, Frankfurt a. M. 1883) behandelt. Ernst von Houwalds (1778—1845) beste Werke sind „Das Bild“ (1821) und „Der Leuchtturm“ (1822).

von verschiedenem Charakter und von verschiedenem Werte, so kann man doch die „Braut von Messina", das Schillersche Drama, das nach dem großartigen und harmonievollen Muster der griechischen Tragödie gestaltet wurde, welches das mysteriöse Schicksal des Hauses Ödipus mit seiner ganzen unerforschlichen und furchtbaren Macht in das moderne Theater einführt, und „die Ahnfrau", dieses romantische Drama Grillparzers mit seinen lyrischen Ergüssen und unbewußten ideellen Empfindungen, nebeneinander stellen.

Das Schicksal, welches das Haus von Messina, die beiden feindlichen Brüder, im Augenblicke ihrer Versöhnung trifft, hat in den würdevollen pathetischen Versen Schillers etwas von der unnahbaren Moira, etwas von der antiken Parze. In dem Fatum der „Ahnfrau" aber finden wir trotz seiner furchtbaren Unerbittlichkeit etwas Menschlicheres, etwas Begreiflicheres. Das antike Schicksal, wie wir es in dem Schillerschen Drama antreffen, ist das willkürliche Spiel einer grausamen und unerbittlichen Macht; das Schicksal der Tragödie Grillparzers ist ebenso grausam und unerbittlich, aber es ist kein Spiel, es ist eine Strafe nicht für selbst begangene, sondern für alte Sünden, für Vergehen, welche nach der Bibel bis in das siebente Glied hinab geahndet werden.[1])

Grillparzer scheint von dem Hauche neuer Zeiten umweht worden zu sein — wie Goethe, der nicht nur die Wunder der Evolution geahnt, sondern auch in seinen „Wahlverwandtschaften" die chemischen Gesetze der Neigung und Abneigung auf die geschlechtliche

[1]) Schon Grillparzer selbst verteidigt sich in seiner Autobiographie (S. 69): „Damit will ich nicht gegen das Schicksal eifern, sondern gegen sein krudes Vorkommen in der Ahnfrau." Und nachdem er sich auf den Schatten Bankos und auf die Hexen im „Macbeth" bezogen hat, fügt er hinzu (Autobiographie S. 70): „Meint ihr aber, diese Hexenfiguren bekämen ihren Wert für alle Zeiten dadurch, daß sie den Ehrgeiz Macbeths repräsentieren, so habt ihr vollkommen recht, dann denkt aber auch bei der Ahnfrau an den biblischen Spruch von der Strafe des Verbrechens an den Kindern des Verbrechers bis ins siebente Glied, und ihr habt einen Akt geheimnisvoller Gerechtigkeit vor euch, statt eines Schicksals."

Ganz recht — und wie Bulthaupt (III, S. 11) bemerkt, ist weder die Einführung des Schicksals selbst anfechtbar, noch ist das Schicksal an sich in der „Ahnfrau", wie auch in dem ganzen fatalistischen deutschen Drama jener Zeit von dem bei Schiller und von dem bei den Griechen verschieden, — anfechtbar ist nur, daß es bei Grillparzer und in den übrigen deutschen Schicksalstragödien nach Tröddermanier mit armseligen und zufälligen Mitteln arbeitet und sich auslebt an unbedeutenden Subjekten, die eines Schicksals überhaupt nicht würdig sind.

Wahl übertrug und neue anthropologische Normen aufstellte, mit denen sich jetzt die Wissenschaft beschäftigt. Bei Grillparzer war es nur ein Hauch, der aber genügte, um das mythische, marmorkalte, gefühllose Schicksal in ein Naturgesetz zu verwandeln, in das des Atavismus, welches in diesem halbphantastischen Drama gleichsam symbolisch dargestellt wird.

Nicht umsonst spricht der Dichter oder läßt er seine Personen von dem schuldvollen Blute, von dem Vergehen der alten Sünderin sprechen. Nicht ohne Bedeutung ist die maßlose Liebe des letzten Sprößlings der Sünde zur Bertha, welche die Züge des schuldigen Weibes, der Ahnfrau, trägt. Sie ist gleichsam eine letzte Verjüngung der leidenschaftlichen Glut, aus welcher das ganze Geschlecht hervorging. Und dieser Glut entspricht die an Wahnsinn grenzende Liebe des Jaromir, welche von dem toten Mädchen sich dem Gespenst zuwendet, dessen Züge so lebhaft an Bertha erinnern. Es ist eine vererbte überreizte Sinnlichkeit, deren heißes Begehren nur durch den Tod in den kalten Armen des Gespenstes die letzte Befriedigung finden kann.

Doch diese ganze Auffassung ist bei Grillparzer nur eine poetische Intuition, eine Art von unbewußtem Symbolismus. Dasselbe Prinzip des Atavismus, aber auf Grund der Resultate der Wissenschaft, ist in einem kraftvollen modernen Drama durchgeführt: in den „Gespenstern" von Ibsen. Auch hier vererbt eine krankhafte Anlage von einem durch ein wüstes Leben ruinierten Vater auf den Sohn, und dieser faßt eine Neigung zu seiner Schwester, welche die illegitime und ebenfalls degenerierte Tochter desselben Vaters ist. Die Neigung Oskar Alwings zur Regina schreckt ebenfalls nicht vor der Gewißheit zurück, daß die Geliebte seine Schwester sei. — Es ist dies eine überraschende Analogie zwischen zwei Werken, die doch so verschiedenen Charakters sind; zwischen einer romantischen Sage und einer sozialen und psychologischen Studie.[1])

Aber Grillparzer, den Gottschall[2]) mit einer Molluske verglich, ist in hohem Grade die Fähigkeit eigen, in seinen Personen und in deren grübelnder Denkweise aufzugehen, eine Fähigkeit, die

[1]) Unsere Behauptung verliert nicht ihren Halt durch die Thatsache, daß blutschänderische und unbewußte Liebe zwischen Bruder und Schwester auch in anderen fatalistischen Dramen auftritt, in denen jedoch das pathologische Moment fehlt.

[2]) In der „Deutschen Nationallitteratur des 19. Jahrhunderts" (5. Aufl. I, 200).

dem dramatischen Dichter so sehr zu statten kommt, und der wir die Mannigfaltigkeit und Wahrhaftigkeit seiner Charaktere verdanken. Diese besondere echt Grillparzersche Eigenart macht ihn unbewußt empfänglich für die Schwingungen der geistigen Atmosphäre, in der er lebt und aus welcher die Natürlichkeit und Spontaneität in seinen Figuren herrührt. Dies ist ein Hauptunterschied zwischen ihm und Hebbel. Was bei diesem das Werk der Reflexion gewesen, ist bei Grillparzer natürliche Intuition; was bei jenem Gedanke war, ist bei unserem Dichter Empfindung; Hebbel erdachte seine Personen, Grillparzer ersah sie aus seiner eigenen Empfindung heraus.[1])

Doch nun zur „Ahnfrau" zurück. Wie gesagt, muß die Genialität, die aus diesem Erstlingswerk des Dichters spricht, anerkannt werden, aber es läßt sich auch nicht leugnen, daß der lyrische Schwung, in welchem es geschrieben ist, einerseits das Werk wohl um poetische Stellen bereichert, andererseits aber die Schilderung der Charaktere und so jede individuelle Eigenschaft der Personen verwischt. Alle deklamieren sie in derselben Weise, wie mit Recht Lichtenheld bemerkte, und es ist zu verwundern, daß eine echte dramatische Kraft sich in der trochäischen Monotonie überhaupt entfalten konnte; doch die Schnelligkeit, in welcher sich die Handlung abwickelt, das rasche Aufeinanderfolgen der gut vorbereiteten und wirkungsvoll ineinander verketteten Ereignisse zeigen uns den jungen Dichter als ein dramatisches Talent ersten Ranges.

Hier und da treffen wir Anklänge an andere Dichter, besonders an Schiller, die Grillparzer gar nicht zu verdecken sucht, wie z. B. einige den Metren der „Glocke" auffallend nachgeahmte Verse.[2]) Aber in dem Ganzen erscheinen sie organisch und spontan, so daß man die Empfindung hat, es könne nicht anders sein, und dem jungen Dichter es gerne verzeiht, daß er sich mit Kleinodien schmückte, die er fremden Koffern entnahm.

---

[1]) Als er von den Zweifeln erzählt, die Schreyvogel ihm gegenüber betreffs der scenischen Wirkung seines „Der Traum ein Leben" aussprach, fügt er hinzu, daß er der Wirkung sicher sei, denn er sehe die Werke darstellen, während er sie schreibe; und an einer anderen Stelle sagt er: „Der wahre dramatische Dichter sieht sein Werk darstellen, indem er es schreibt."

[2]) „Jene rauchenden Ruinen,
Von der Flamme Glut beschienen.
Greise zagend,
Weiber klagend,
Kinder weinend
An erschlagner Mütter Brüsten
Durch die leergebrannten Wüsten." (II.)

Im Charakter des Jaromir erkennt man ebenfalls den Einfluß Schillers, in dessen Banne unser Dichter lange gelegen.[1]) Jaromir ist der edle Räuber, wie Karl Moor im Schillerschen Drama. Er ist der soziale Rebell, der räuberische Held, wie wir sie in jener Zeit antreffen. Übrigens ist in Jaromir der Charakter des Rebellen etwas verwischt und sein Heldentum dadurch abgeschwächt, daß er nicht Räuber aus eigener Wahl ist, sondern daß er dazu erzogen wurde von demjenigen, der ihn geraubt hatte. Auch bevor er Bertha gesehen, wünschte er schon diesem Metier zu entkommen, das ihn zum Kampfe gegen die Gesellschaft zwingt.[2]) Ihm bleibt, wie dem damals modernen Räuber — wie wir ihn auch in dem Rugantino der „Claudine von Villa Bella" von Goethe finden, besonders die Vornehmheit des Charakters. Ein häßlicher Zug ist es aber, daß

---

[1]) Auch in dem 1807—1809 geschriebenen Jugenddrama „Blanka von Castilien", der Familien- und Staatstragödie, die am Hofe Peters des Grausamen spielt, lehnt er sich an Schiller und zwar an „Don Carlos" an; und wie dieses, so ist auch das Drama unseres fünfzehnjährigen Dichters stark rhetorisch und zu umfangreich. Kurz darauf jedoch, 1810, beginnt er, während Goethe sein Idol wird, Schiller zu kritisieren und zu hassen. Ein Haß der gewiß kindisch und absurd, aber doch zu entschuldigen war, denn er war ihm angeboren. — Er war charakteristisch für ihn, er hatte diese bedauerliche Erregtheit von seinem Vater ererbt, der ebenfalls alles Widerwärtige, was ihm im Leben zustieß, zu einem Individuum in Beziehung brachte, und dieses dann haßte und verfolgte (obwohl nur in Gedanken), als ob es an allem schuld wäre. (Werke X, 375.) Und er hatte immer einen solchen „Grollträger" nötig, wie er sich ausdrückte. Er selbst erkannte das Ungerechte eines derartigen Gefühls, das er „eine läppische Schwäche" nennt, weil er die Sache selbst nicht verabscheuen konnte, ohne auch zugleich die Person zu verurteilen, und doch konnte er es nicht los werden. Wir wollen hoffen, daß er später — das citierte Bekenntnis stammt aus dem Jahre 1821 — sich von diesen krankhaften Gefühlen befreit hat, denn es war leider viel Ungesundes in diesem genialen Menschen. Übrigens kam Grillparzer bald wieder dahin, dem großen Dramatiker Schiller die Achtung zu zollen, die ihm gebührte. So lesen wir (Bd. IX, 223): „Es giebt keinen größeren Verehrer Schillers als mich. Goethe mag ein größerer Dichter sein, und ist es wohl auch. Schiller aber ist ein größeres Besitztum der Nation . . ."

[2]) Dieses erzählt er im dritten Akte, als Bertha erkannt hat, daß er ein Räuber ist, in der großen Scene, in welcher sich auch die damals so berühmten Verse befinden:

„Ja ich bin's, du Unglückselge,
Ja ich bin's, den du genannt:
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir."

Und die folgenden Worte klingen wie eine furchtbare Satire auf seinen bisherigen Beruf, auf die Gesellschaft und auf die Menschheit überhaupt:

Jaromir Geld beiseite gelegt und sich am Rheine ein Gut gekauft hat, wohin er nun die Braut führen und unter einem falschen Namen die geraubten Güter in Ruhe genießen will. Bertha, welche als Individuum ziemlich unbedeutend wäre, ungefähr wie die Amalie in den „Räubern", wird erhoben durch die Poesie, durch die Leidenschaft ihrer Worte, welche eine außerordentliche, wenn auch öfter gesuchte dramatische Wirkung haben. Ihr Tod jedoch, der sie befällt bei den unglücklichen Ereignissen, die auf sie einstürmen, und jener holde Wahnsinn, der uns an den der Ophelia erinnert, wirken mit einer großen poetischen Kraft.

Der Graf Borotin, Berthas Vater, ist ein vornehmer Charakter, der sein Unglück mit einer Ergebung trägt, der jede Schwäche fern ist. Er ist das lebensvolle Ebenbild der Familie, gegen welche das Schicksal wütet. Er mit seinem verfallenden alten Schlosse vervollständigt den düsteren Grundton dieses Dramas, dem er Würde und Größe giebt.[1])

Die „Ahnfrau", deren Erfolg für den jungen Dichter so nachteilig geworden, weil man ihn von da an unter die Schicksalstragöden zählte, und weil ihretwegen die ganze Kritik gegen Grillparzer loszog, dieses Drama hat, wie wir gesehen haben, viele Mängel, aber auch viele Vorzüge. Es ist eine Schöpfung aus dem Vollen heraus, die auf das bedeutende dramatische Talent hinweist, das sich in den folgenden Dramen ganz entfalten sollte.

„Menschen, Menschen! — Toller Wahn!
Außer uns, wer geht uns an?
Fort, hinaus aus unserm Kahn,
Der nur uns und unsre faßt,
Fort, hinaus, unnütze Last.
Wenn empor ein Schwimmer taucht,
Schnell das Ruder wohlgebraucht:
Weg vom Rande deine Hände,
Daß sich unser Kahn nicht wende,
In dem Wellenstrudel ende!"

[1]) Was das Gespenst anbelangt, so ist daran nichts zu tadeln. Es entspricht vollständig dem, was Lessing („Dramaturgie" 11 und 12) an Bedingungen verlangt, unter denen Personen aus der jenseitigen Welt auf der unsrigen erscheinen können. Dies wurde von allen angesehenen Kritikern anerkannt, und Koch spricht mit Recht (a. o. O. S. 29) von der „Shakespearischen Meisterschaft, mit der uns die Erscheinung der Ahnfrau glaubhaft gemacht wird".

Sappho.

Angesichts der Leistungen der psychologischen und naturalistischen Schulen, von welchen wir in diesem Werke schon gesprochen haben, und in Anbetracht dessen, daß ähnliche künstlerische Richtungen auch in unserer neuesten Zeit sich geltend machen, ist es interessant, bei Grillparzer zu verweilen, der in einer Epoche auftrat, in welcher seine Dichtungsart eigentlich schon überwunden war.[1]) Er gab dem Theater Gestalten, die den Stempel ästhetischer Vornehmheit und idealmenschlicher Würde tragen, wie sie uns bei Goethe und Schiller so entzücken.

Nach der Verirrung, in welcher er seine „Ahnfrau" schrieb, schuf er 1817 in der kurzen Zeit von drei Wochen seine zweite Tragödie: „Sappho".[2]) Am 21. April 1818 wurde sie mit außerordentlichem Erfolg am Burgtheater in Wien zum ersten Male aufgeführt.

Die Sage von der lesbischen Dichterin ist bekannt: Sappho stürzte sich um einer unglücklichen Liebe willen von dem Leukadischen Felsen herab. Von ihren zahlreichen und im Altertum so gefeierten Gedichten ist der Nachwelt nur weniges erhalten.[3]) Die verschiedenen Begebenheiten, die man sich aus ihrem Leben erzählt, gehören mehr der Sage als der Geschichte an. Sicher ist nur, daß sie um 600 v. Chr. in Lesbos lebte.

Der Gedanke, den tragischen Tod der Sappho dramatisch darzustellen, kam unserem Dichter, als ihm von einem Wiener Kunstfreunde, Dr. Felix Joel, dieser Stoff als für eine Oper geeignet empfohlen wurde. Grillparzer meinte sofort, daß es eine Fabel zu

---

[1]) Er selbst schrieb in seiner Autobiographie (S. 72): „Ich merkte wohl, daß ich als der letzte Dichter in eine prosaische Zeit hineingekommen sei."

[2]) Nach der Autobiographie (S. 72) wäre es im Herbste gewesen, nach Sauer (Einleitung S. 39) — der es wahrscheinlich nach unveröffentlichten Papieren feststellte — vom 1.—25. Juli.

[3]) Zwei Gedichte vollständig und ungefähr 120 kurze Fragmente.

einer Tragödie sei, während Joel der Ansicht war, daß sie für ein Drama zu wenig Handlung habe. Aber der junge Dichter blieb bei seinem Vorsatze namentlich darum, weil er sowohl sich selbst als auch denjenigen, welche behaupteten, daß er seinen ersten Erfolg einem Spektakelstück verdanke, zeigen wollte, daß er fähig sei, aus einem einfachen Stoffe und nur mit Herausarbeitung einer einzigen menschlichen Leidenschaft ein interessantes Werk zu schaffen.

In der That sind der Vorgänge in diesem Drama so wenige, daß es sowohl durch die äußere Form als auch infolge der Beachtung der Gesetze von der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung an die antike Tragödie erinnert. Aber welche tiefe Beobachtung des menschlichen Herzens, welche Wahrheit, welche Schönheit treffen wir in diesem Werke. — Rein und vollkommen wie die griechische Statue treten uns die Menschen in diesem Drama entgegen.

Sappho steht auf der Höhe ihres Ruhmes und ihrer Schönheit. Bei den olympischen Spielen ist sie mit ihren Gedichten als Siegerin hervorgegangen, und ganz Griechenland bringt ihr seine Huldigung und seinen Enthusiasmus entgegen. Unter ihren Bewunderern ist auch der junge Phaon, der sich an ihrem Ruhme, an ihrem Genie begeisterte. Der Sappho aber genügt nicht das Glück, das ihr aus der Göttergabe, aus der Poesie entquillt — sie will auch der Liebe seligen Taumel genießen, und so hält sie gerne den Enthusiasmus des unerfahrenen Phaon für ihre Kunst für ein tieferes Gefühl des Jünglings. Auch Phaon glaubt sie zu lieben und folgt ihr nach Lesbos. Aber sein Gefühl für die Dichterin, deren Ruhm sogar bis zu seinem väterlichen Hause gedrungen war, ist Verehrung und Bewunderung — sonst nichts. Sappho steht zu hoch über ihm, er kann sie anstaunen, aber nicht lieben — er, der unbedeutende, arme Phaon kann für die große Sappho, die Ehre Griechenlands, keine innigere Neigung hegen, denn sein Mannesgefühl, das zartere Weib zu schützen, kann er bei ihr nicht ausleben, der Abstand zwischen diesen beiden Wesen ist zu groß,

„Und nur das Gleiche fügt sich leicht und wohl!"

Die scharfsinnige Sappho merkt dies wohl, aber es ist charakteristisch für die besondere Art ihrer Leidenschaft, daß sie nicht ihrer Beobachtung gemäß handelt, sondern dabei verharrt, sich weiteren Täuschungen ihres Liebestraumes hinzugeben.

Phaon ist sich über seine Gefühle noch nicht klar geworden, und besonders begreift er die Scheu nicht, die er an Sapphos Seite

empfindet. Unbewußt jedoch offenbart er uns seine Seele in den Worten „Erhabene Frau!“ die er ausspricht, sobald er in Lesbos mit der Dichterin allein ist. Aber als er die Liebe erkennt, die sich heimlich für die junge Sklavin seiner erhabenen Frau in sein Herz geschlichen hat, ist sein Erwachen voll von einem Entzücken, in dessen offenherziger Naivität er geradezu grausam gegen Sappho wird.

In der Selbstsucht seiner jugendlichen Lebenslust gedenkt er nicht mehr des edlen Herzens, das er bricht, er lebt nur noch in der Freude seines Gedankens, die Sappho überwunden zu haben, ihrer ledig zu sein.[1])

[1]) Phaon ist von der reizenden jungen Melitta entzückt und küßt sie. Sappho trifft sie beisammen an, glaubt aber, daß der Jüngling ihr sicher sei und warnt ihn nur:

„Ich wünschte nicht,
Daß je ein unbedachtsam flücht'ger Scherz
In dieses Mädchens Busen Wünsche wecke,
Die, unerfüllt, mit bitterm Stachel martern.
Ersparen möcht' ich gern ihr die Erfahrung,
Wie ungestillte Sehnsucht sich verzehret,
Und wie verschmähte Liebe nagend quält.“ (II, 6.)

Und als sie die Liebe des Mannes mit der des Weibes vergleicht, ist sie auch geneigt, dem Geliebten das Vergehen zu verzeihen, denn der Mann, selbst wenn er liebt:

„Ein Kuß, wo er ihm immer auch begegnet,
Stets glaubt er sich berechtigt, ihn zu nehmen;
Wohl schlimm, daß es so ist, doch ist es so!“ (III, 1.)

Ja, als sie den „lieblichen Verräter“ in einem ruhigen Schlaf findet, meint sie:

„Ja Teurer, deinem Schlummer will ich glauben,
Was auch dein Wachen Schlimmes mir erzählt!“ (III, 1.)

Und da es ihr so vorkommt, als ob auf seinen halb geöffneten Lippen ein Name schwebe, umarmt sie ihn und ruft aus:

„Wach auf und nenne wachend deine Sappho!“ (III, 1.)

Aber Phaon, noch halb träumend, spricht den Namen „Melitta“ aus Allein trotz seiner neuen Liebe ist auch Sapphos Bild noch nicht ganz aus seinem Herzen gewichen, und zu dem zurückfahrenden Weibe sagt er:

„Du Sappho? — Sei gegrüßt! Ich wußt' es wohl,
Daß Holdes mir zur Seite stand, darum
War auch so hold des Traumes Angesicht.
Du bist so trüb, was fehlt dir? Ich bin froh!
Was mir den Busen ängstigend belastet,
Fast wunderähnlich ist's von mir gesunken,
Ich atme wieder unbeklemmt und frei!“ (III, 1.)

Und dann fügt er glückselig hinzu:

„Der Fiebertaumel ist mit eins verschwunden,
Der mich ergriffen seit so langer Zeit,
Und glaube mir, ich war dir nie so gut,
So wahrhaft, Sappho, gut, als eben jetzt.
Komm, laß uns froh sein, Sappho, froh und heiter!“ (III, 1.)

Phaon begreift nun Sappho nicht mehr, deren Seele durch die unbefriedigte Leidenschaft, durch die herbe Enttäuschung verbittert ist, und deren neue Gefühlsäußerungen ihm nun fremd sind.

Die Leidenschaft treibt die Dichterin so weit, daß sie sich vergißt, den Dolch gegen die Rivalin schwingt und es dann versucht, die Sklavin auf Chios zu verbergen. Phaon ist erregt und geht in seinen Äußerungen gegen Sappho so weit, daß diese entsetzt und nicht mehr fähig ist, die Umwelt zu begreifen, und so sich schließlich zu dem Altar der Venus flüchtet, woselbst sie in den so schmerzvollen Ruf ausbricht: „Es ist zu viel!"

Sapphos Schicksal ist tragisch. Sie ist das reife, voll entwickelte Weib, und es ist ein geschickter Zug von dem Dichter gewesen, daß er sie nicht als in der Liebe unerfahren hinstellt:

„Ich weiß, wie Undank brennt, wie Falschheit martert,
Der Freundschaft und der Liebe Täuschungen
Hab' ich in diesem Busen schon empfunden:
Ich hab' gelernt verlieren und entbehren!" (I, 3.)

Aber Phaon ist der letzte, an dem sie mit der Glut ihrer ganzen seelischen Kraft hängt, mit der unwandelbaren Anhänglichkeit ihrer reichen Natur.[1])

Dann erzählt er ihr seinen seltsamen Traum: er glaubte in Olympia zu sein, wo er Sappho zum erstenmal sah.

„Noch stand sie da, die vorige Gestalt,
Der Purpur floß um ihre runden Schultern,
Die Leier klang noch in der weißen Hand!" (III, 1.)

Das Gesicht aber wechselt:

„Der Lorbeerkranz, er war mit eins verschwunden,
Der Ernst verschwunden von der hohen Stirn,
Die Lippen, die erst Götterlieder tönten,
Sie lächelten mit irdisch-holdem Lächeln,
Das Antlitz, einer Pallas abgestohlen,
Verkehrt sich in ein Kinderangesicht,
Und kurz, du bist's und bist es nicht, es scheint
Mir Sappho bald zu sein, und bald —" (III, 1)

und Sappho ergänzt: „Melitta!"

[1]) Auch Bulthaupt bemerkt (III, S. 32): „Schon dies Verhältnis der (überdies alternden) Größe zu der jugendlichen, aber geistig wertlosen Schönheit trägt den Stempel einer allgemeinen menschlichen Tragik. Fast immer wird die geistige Bedeutung des Liebenden als eine Last von dem Geliebten empfunden werden, und was jenem seiner Meinung nach den Sieg verschaffen müßte, macht ihn vielmehr unterliegen." Von den bei Bulthaupt noch citierten Beispielen kennen wir schon Grabbes „Faust" (vergl. S. 93—97). — Das Beispiel von Grillparzers „Medea" stimmt nicht ganz.

Sappho ist ein durch eine ausgezeichnete künstlerische Erziehung und durch die Ausübung der Dichtkunst verfeinerter Geist, und ihre Leidenschaft für den unbedeutenden Jüngling ist charakteristisch an ihr. Es ist die letzte Gefühlsstufe zu der ihre Seele gelangen kann. Es ist nicht die Liebe zu Phaon, die sich ihrer bemächtigt, sondern es ist die Liebe um der Liebe willen, der Drang eines feinfühligen edlen Geistes zu der einfachen, naiven Natur überhaupt, die ihr zufällig in dem griechischen Jünglinge entgegentritt.

Das Charakteristische dieser Neigung wird noch besser beleuchtet durch den Kontrast, welcher in der Liebe Melittas sich uns darstellt. Phaon zieht Melitta der Sappho vor, und das frische und unbedeutende Weib bildet das Gegenstück zu ihm. Die Liebe Melittas zu Phaon ist voll unbewußter Bewunderung für seine Kraft und Schönheit, voller Ergebung und Selbstlosigkeit. Sappho spricht über ihre Liebe; sie weiß, daß sie von den kahlen Höhen ihres Ruhmes herabgestiegen ist, um in dem blütenreichen Thale der Sterblichen zu wandeln[1]); sie steigert ihr Liebesglück dadurch, daß sie es bewußt genießt. Melitta weiß nicht, daß sie liebt; sie empfindet nur und genießt wie die Rose, die sich frisch und duftend der Maisonne öffnet.

Grillparzer als Tragiker arbeitet nicht auf das Grandiose hin, seine Dichtung ist nicht synthetisch und führt uns nicht imposante Bilder oder riesengroße Konflikte vor. Er hat nicht den weitsehenden Geist, nicht den großen Charakter Schillers, auch nicht die forschende, philosophische Tiefe Hebbels, und noch weniger den Adlerblick für die

---

[1]) Nachdem sie in dem bedeutungsvollen Gespräch mit Melitta gesagt hat:

„Was kann ich Arme denn dem Teuern bieten?" (I, 5)

fügt sie hinzu, während sie den Lorbeerkranz wieder aufsetzt:

„Wohl mir, ich bin so arm nicht! Seinem Reichtum
Kann gleichen Reichtum ich entgegensetzen:
Der Gegenwart mir dargebotnem Kranz
Die Blüten der Vergangenheit und Zukunft." (I, 5.)

Und nach dem Konflikte:

„Verschmähet? Wer? — Beim Himmel! Und von wem?
Bin ich dieselbe denn nicht mehr,
Die Könige zu ihren Füßen sah?" (III, 2.)

Solche Stellen veranlaßten wahrscheinlich Scherer (Gesch. d. D. Litt., S. 697), zu sagen, daß Sappho uns an eine moderne Schauspielerin oder Sängerin erinnere.

historischen Konflikte wie Kleist und Grabbe. Seine Muse beherrscht ein beschränkteres Gebiet, auf welchem sie sich jedoch zu einer gewaltigen Höhe erhebt. Es ist das Gebiet der erotischen Leidenschaft, und dies oft bei eigenartig beschaffenen Individuen. Es ist seltsam, daß der hypochondrische Junggeselle eine so weitherzige, fein empfindende Seele besaß, daß er mit einer ausgesucht zarten Sinnlichkeit und mit der seltenen Fähigkeit begabt war, all die Irrgänge des menschlichen Herzens zu enträtseln und sie künstlerisch darzustellen.

Näher als an Schiller, kommt Grillparzer an Goethe heran, dessen Feinfühligkeit die Litteratur um so viele verschiedenartige und interessante weibliche Figuren bereichert hat, und von deren Frische und Wahrheit ein immer neuer, unvergänglicher Zauber auf uns ausströmt. Dieser Art künstlerischen Schauens gesellt sich bei Grillparzer eine noch größere Genauigkeit in der Beobachtung bei.[1]) Von dem schwindelerregenden und verhängnisvollen Reigen der Leidenschaft und des Wahnsinns in der „Ahnfrau“ bis zu dem Idyll „Hero und Leander“, in welchem die Sinnlichkeit anmutig und natürlich in der Poesie des Ganzen aufgeht, — von der Sappho, deren geistige Überlegenheit die unbefriedigte Leidenschaft steigert, durch die Qualen, welche ihrem erhabenen Geiste und ihrem Scharfsinn entspringen, bis zu der seltsamen und kapriziösen Art der Liebe des Zawisch und der Kunigunde im „König Ottokar“, des Otto von Meran und der Erny in „Ein treuer Diener seines Herrn“, der Rahel in „Die Jüdin von Toledo“ und anderen — hat Grillparzer die ganze Stufenleiter der Erscheinungen der Leidenschaft durchlaufen, die von der unerschöpflichen elementaren Kraft der menschlichen Natur hervorgebracht worden sind.

Er läßt seine Sappho alle die Schicksalsschläge ertragen, wie sie die Gefolgschaften des Lebens bilden, damit ihre feinfühlige Seele die Bitterkeit der Enttäuschungen empfinde und wie ein volltönendes Instrument wiedergebe.

Phaon, der sich zu gering für sie hält, wundert sich, daß „Hellas' erste Frau auf Hellas' letzten Jüngling“ schaue. Aber Sappho weiß den natürlichen Wert des Jünglings zu schätzen und erkennt auch, daß sie bis dahin nur danach gestrebt hatte, „den unfruchtbaren Lorbeer“ zu gewinnen:

---

[1]) Auch der Stil der Sappho erinnert an den Stil Goethes in der „Iphigenie“ und im „Tasso“ — und der Idee dieses letzten Dramas ist auch die des unsrigen verwandt, aber nicht gleich — wie schon viele Kritiker bemerkt haben.

„Und Leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel!"

Sie hatte noch nicht gelebt, und jetzt, da sie zu leben, zu genießen sich entschlossen hat, ist es zu spät.[1])

Die Tragik der Lage Sapphos bedeutet die Gestaltung des Zwanges, welchen die Realität des Lebens dem Menschen aufbürdet. Die Dichterin wird uns zum „Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit", wie Volkelt[2]) diese Art von Menschen bezeichnet, denen wir auch in anderen Werken Grillparzers begegnen. Es ist ein Zug, der auch ein Hauptelement in der Natur unseres Dichters selbst ist. Der Mensch, der nur ein geistiges Dasein lebt, der nur idealen Zielen zustrebt, gelangt früher oder später bei einem Punkte an, wo er einsehen muß, daß er bei seinem Streben nach Ruhm und Glanz den Sinn für die Güter des realen Lebens verloren hat.

Für Sappho fällt dieses Moment zusammen mit dem völligen Scheitern all ihrer Hoffnungen, und sie beginnt zu erkennen, wie sehr ihr die einfachsten Menschen überlegen sind, die fest auf dem Boden des realen Lebens stehen, wie z. B. Phaon, der ihr gegenüber sich so arm fühlt. In einem Augenblick stürzen ihr Ruhm und all ihre Vorzüge in sich zusammen, und sie gedenkt mit Schmerzen ihrer Weiblichkeit, die sie vernachlässigte, um den glänzenden Wahngebilden des Ruhmes nachzujagen.

„Gar ängstlich steht sich's auf der Menschheit Höhn."

Sie erkennt ihre Unfähigkeit zu leben, denn:

„Dem Kräftigen gehört die Welt",

und sie fleht die Götter an um die verlorenen Jahre, um die verlorene Naivität:

„Da noch ein Zauberland mir Liebe war,
Ein unbekanntes, fremdes Zauberland."

Dann fährt sie in der richtigen Erkenntnis ihrer Lage fort, denjenigen zu beklagen, der, von eitlem Ruhme angelockt, die Seinigen verläßt, um sich in ein tosendes Meer, in den Kampf um den Er-

---

[1]) Auch dies ist von Grillparzer richtig empfunden. — Zwei kurze Fragmente Sapphischer Gedichte, die wir hier wiedergeben, zeugen von mannigfachen Enttäuschungen und geben uns einen Einblick in das Seelenleben der Dichterin; sie lauten: „Stoß nicht an das Geröll" („*Μὴ κίνη χέφαδας*) und „Nicht Honig noch Biene für mich!" (*Μή μοι μέλι μήτε μέλισσα*"). (Hartung, „Griechische Lyriker", Bd. II, S. 106.)

[2]) „Grillparzer als Dichter des Tragischen" (Nördlingen 1888).

folg, zu stürzen, denn wenn er zurückkehrt, dann findet er keinen Frühling, keine Blüte mehr.[1])

Rührend ist Sapphos Neigung zu Melitta, und die Scene im ersten Akte zwischen diesen beiden ist eine der schönsten und poesievollsten des ganzen Dramas. Dieses Gefühl Sapphos für die einfache, fast noch mädchenhafte Jungfrau beruht auf der Empfindung, daß ihr selbst das fehle, was ihre arme Sklavin so reich macht: es ist wie eine Sehnsucht nach der Jugend, nach der Naivität und nach der Frische, welche die bezaubernden Eigenschaften der Melitta sind.

Die glückliche Übertragung der Sapphischen Hymne an Aphrodite, welche so ganz die Seele der Dichterin, diese Seele voll Hoffnung, Liebesbangen und Liebesdurst wiederspiegelt, schließt stileinheitlich und stimmungsvoll den ersten Akt ab. Und gewissermaßen wie ein letzter Pinselstrich vervollständigt sie das Bild dieser so lebendigen und trotz ihrer eigentümlichen Züge so typischen weiblichen Gestalt.

Sie ist eine wahre Größe; sie spielt nicht, wie andere Sapphen der dramatischen Dichtung, die gelehrte Frau[2]); sie empfindet ihre Überlegenheit und ihr echtes Genie, nicht als ein besonderes Verdienst, auch gebärdet sie sich nicht als eine Emanzipierte, die das weibliche Wesen und die weiblichen Sitten verachtet. Ihr durchgebildeter Geist hat nur ihre Weiblichkeit verfeinert und jenes unbestimmte Gefühl bestärkt, daß sie unter anderen Frauen stehe, die in ihrer Einfachheit doch ihrer wahren Bestimmung dienen.

Grillparzers Sappho ähnelt der Corinna der Madame de Staël. Es ist dieselbe Vortrefflichkeit des Weibes, welche uns die geistige Überlegenheit vergessen läßt, dasselbe Ungeschick, dieselbe Unfähigkeit im praktischen Leben, welche diese beiden Dichterinnen zu Grunde richtet. Bei Grillparzer aber tritt der Konflikt zwischen

[1]) „Weh dem, den aus der Seinen stillen Kreise
Des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt!
Ein wildbewegtes Meer durchschiffet er
Auf leichtgefügtem Kahn! Da grünt kein Baum,
Da sprosset keine Saat und keine Blume,
Ringsum die graue Unermeßlichkeit.
Von ferne nur sieht er die heitre Küste,
Und mit der Wogen Brandung dumpf vermengt
Tönt ihm die Stimme seiner Lieben zu.
Besinnt er endlich sich und kehrt zurück
Und sucht der Heimat leicht verlassne Fluren,
Da ist kein Lenz mehr, ach, und keine Blume,
(den Kranz abnehmend und ihn wehmütig betrachtend)
Nur dürre Blatter rauschen um ihn her!"

[2]) Volkelt tadelt (a. o. O. S. 202) mit Recht die Behauptung Gottschalls, daß Sappho etwas Schöngeistiges oder Blaustrümpfliches habe.

innerem und äußerem Leben noch deutlicher zu Tage. In der „Corinne“ sind es nur die äußeren Umstände, welche die Heldin von Oswald trennen, von dem Manne, der sogar leidenschaftlich ihre Liebe erwidert, während Sappho nichts von dem genießen konnte, wonach sie so dürstete, nichts von dem, was sie so erquickt haben würde.

Die Grundidee des Dramas, die in dem Gegensatze zwischen Sappho und Melitta liegt, tritt in ihrer Tragik anschaulich hervor und erhebt die etwas gewöhnlichen Konflikte der verschmähten Liebe zu allgemeiner Bedeutung.

Sappho schwingt sich in dem letzten Akte, als sie die Leier ergreift und den herrlichen Gesang an die Götter anstimmt[1]) zur Erhabenheit empor, und wenn sie alsdann auf den Felsen steigt, um den Himmlischen das Leben zurückzubringen, so ist das eine Vergötterung ihrer selbst, durch welche die Dichterin so weit über ihre Umgebung hinausgerückt ist, daß sie versöhnt der Melitta und dem Phaon verzeihen kann. Sie weist es zurück, daß Melitta auf Phaon verzichte, sie hat dies Geschenk nicht mehr nötig, denn:

„Was mir gehört, es ist mir schon geworden“ . . .

und sie kann nun Phaon ansehen, ohne ihn zu lieben, ohne ihn zu hassen, denn:

. . . . „Du warst mir wert
Und bist es noch, und wirst es immer sein,
Gleich einem lieben Reis'genossen, den
Auf kurzer Überfahrt des Zufalls Laune
In unsern Nachen führte, bis das Ziel erreicht
Und scheidend jeder wandelt seinen Pfad.“

Sie kann, bevor sie sich von dem Felsen hinabstürzt, den Phaon auf die Stirn küssen:

„Es küsset dich ein Freund aus fernen Welten!“

sie kann Melitta umarmen, und für beide den Segen der Götter herabflehen:

„Genießet, was euch blieht, und denket mein!
So zahle ich die letzte Schuld des Lebens,
Ihr Götter, segnet sie und nehmt mich auf!“

In dem künstlerischen Ebenmaß liegt der Wert dieser Tragödie, in der hohen Poesie die sie erfüllt, und in den so lebenswahren

[1]) „Erhabne, heilige Götter!
Ihr habt mit reichem Segen mich geschmücket!
In meine Hand gabt ihr des Sanges Bogen“ u. s. w. (V, 3.)

anmutigen Figuren, welche weniger vertieft als von einer großen Dichterseele empfunden sind. Ein bedeutender Dichter, Lord Byron[1]),

[1]) Als Byron in Venedig Grillparzers „Sappho“ in der italienischen Übersetzung von Guido Sorelli gelesen hatte, schrieb er am 12. Januar 1821 in sein Tagebuch: „Midnight .... Grillparzer — a devil of a name, to be sure for posterity; but they must learn to pronounce it .... the tragedy of Sappho is superb and sublime! There is no denying it. The man has done a great thing in writing that play. And who is he? I know him not; but ages will. 'Tis a high intellect.“ (Mitternacht ... Grillparzer — ein verteufelter Name, aber der Unsterblichkeit gewiß, und man muß lernen ihn auszusprechen .... die Sappho-Tragödie ist herrlich, ist erhaben! Das läßt sich nicht leugnen. Der Mann hat in diesem Stück etwas Großes geleistet. Und wer ist er? Ich kenne ihn nicht, aber die Zukunft wird ihn kennen! Er ist ein hoher Geist.) Wenn einige zeitgenössische Kritiker die hellenische Färbung vermißten, so konnte Grillparzer wohl antworten (in seiner Autobiographie S. 76): daß er sich gerade darüber freue, „da er nicht für Griechen, sondern für Deutsche“ schreibe. Bulthaupt bemerkte mit Recht, gleichsam als ob er diesen Ausspruch erläutern wollte (III, S. 30): „Was uns in der ‚Sappho‘ im besonderen antik anmutet, das ist mehr aus des Dichters eigener, dem Griechentum verwandten Seele gewonnen, ähnlich wie Goethe seine ‚Iphigenie‘ mit dem ‚antiken‘ Geist nur so weit anfüllte, wie er ihn selbst empfand.“ Und sogar Gottschall, der sonst Grillparzer nicht besonders wohlgesinnt ist — in der neuesten Ausgabe seiner „Nationalliteratur“ zählt er ihn noch unter die Schicksalstragöden — kann nicht umhin zu bekennen, daß die „Sappho“ zweifellos den Vergleich mit unseren besten klassischen Werken aushalte.

Wenn wir von anderen dramatischen Bearbeitungen des Sapphostoffes, wie z. B. von der eines Leopoldo Marenco, eines Scevola, Stanislao Marchisio (1808), Tommaso Arabia (1856) und Salvadore Cammarano, der den Text zu der Oper Pacinis lieferte, welchen bereits Scherer in seinen „Vorträgen und Aufsätzen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich“ (Berlin 1874), S. 233, als unter dem Einflusse Grillparzers geschrieben bezeichnete, von der französischen „Sappho“ von Boyer (1850), wie auch von der englischen von Stella (Estella A. Lewes) von 1875 hier zu sprechen nicht Raum haben, so wollen wir es doch nicht unterlassen, einige Worte über die 1811 geschriebene „Sappho“ der Madame de Staël zu sagen. Obgleich sie in Prosa verfaßt ist, so ist sie doch nach dem Muster der klassischen französischen Tragödie gearbeitet. Aber sie ist von einem modernen Hauche beseelt — sie ist eine „Corinne“ im antiken Gewande. Es ist dasjenige Werk, welches der Grillparzerschen Sappho am meisten ähnelt. — Es steht ziemlich fest, daß Grillparzer die „Sappho“ der Madame de Staël nicht kannte, und doch zeugen das Gefühl, von welchem das Werk erfüllt ist, die Erhabenheit im Charakter der Heldin, von einer inneren Verwandtschaft des Dichters mit der Dichterin. Unserem feinen Seelenforscher war es gelungen, die inneren Gefühlsergüsse der unglücklichen lesbischen Dichterin nachzuempfinden, wie andererseits die Staël sie offenherzig gestaltete, nach dem sie an sich selbst beobachtet hatte, wieviel Tragisches das Genie in die Natur eines Weibes hineinträgt. Und beide Sapphen betrachten ihr Genie fast als den Grund, der

erkannte sofort den außerordentlichen Wert des Dramas und prophezeite daraus Grillparzers Unsterblichkeit.

---

sie unter die anderen Sterblichen hinabzieht. — Keine mythologische Zuthat trübt den menschlichen Konflikt. Phaon ist bei der Staël wie bei Grillparzer nicht etwa eine Blüte des männlichen Geschlechtes, sondern einfach ein kräftiger und schöner Jüngling. „Le plus beau des mortels .... Penses-tu que les Dieux lui aient donné ces charmes comme un simple ornement que le souffle du temps doit flétrir?“ (Der schönste der Sterblichen ... denkst du, daß die Götter ihm diese Reize wie einen einfachen Schmuck gegeben hätten, damit sie verwitterten?) Auch Cleone, die fast kindliche Rivalin Sapphos, hat viel Ähnlichkeit mit Melitta, obgleich sie die Naivität und das halbe Bewußtsein von sich selbst der letzteren nicht besitzt. Die französische Sappho, welche ebenfalls die Rivalin mit dem heißgeliebten Manne verbindet, erreicht auch jene Höhe, zu welcher die Heldin Grillparzers, allerdings nach einem wirkungsvolleren Konflikte gelangt. Überhaupt steht im großen und ganzen das Drama unseres Dichters über dem Werke der Staël, wie das Gemälde eines großen Malers die Skizze eines talentvollen Dilettanten übertrifft.

Das goldene Vließ.

Zu allen Zeiten hat die Gestalt der kolchischen Zauberin, der dämonischen und leidenschaftsvollen Medea, die Phantasie der Dichter gereizt und sie zu Bearbeitungen der Leidensgeschichte dieser Tochter des Skythenkönigs hingerissen.

Schon im Altertum wurden ihre Thaten, die mit den Abenteuern von dem goldenen Vließe in so engem Zusammenhang stehen, in Gedichten und Tragödien behandelt. Von letzteren sind uns die des Euripides und des Seneca erhalten, die sich aber nur mit dem letzten, allerdings tragischsten und in Korinth sich abspielenden Teil der Geschichte Medeas beschäftigen. Den Anfang der Sage übergehen sie, in welchen die Geschichte des goldenen Vließes, dessen Herkunft und dessen Eroberung durch die Argonauten unter Beihilfe der Medea fällt. Grillparzer aber gab uns die vollständige Sage in seiner Trilogie, deren erster einaktiger Teil als Vorspiel „Der Gastfreund" betitelt ist. Der zweite Teil in vier Akten heißt „Die Argonauten", und „Medea" ist das fünfaktige Schlußstück dieses großen Werkes. Begonnen wurde diese Trilogie am 29. September 1818 und am 20. Januar 1820 beendet. Am 26. und 27. März 1821 erlebte das Werk seine erste Aufführung am Burgtheater. Der Erfolg war groß, aber es konnte sich doch nicht auf dem Repertoire halten, da einer schon älteren Schauspielerin wegen, welche die Medea gab, alles, was Jugend und Anmut verlangte, aus der Rolle gestrichen werden mußte. Bauernfeld schreibt gelegentlich dieser Erstaufführung in sein Tagebuch[1]): „Ich wollte im Bett noch im ‚Wilhelm Meister' lesen, war's aber nicht im Stande. Die Gestalten der Tragödie erlaubten es nicht. Wer kann was Ähnliches machen? Und wozu bemühen wir Pygmäen uns?"

[1]) Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, V. Jahrg. (1895), S. 5.

Grillparzer hielt sich im großen und ganzen an die alte Sage, die er sorgfältig in ihren Quellen studierte, und von der er sich nur in einigen unwesentlichen Punkten entfernte. So verzichtete er gleich zu Anfang auf die Geschichte der Helle, auf ihre Luftfahrt, die sie in Gemeinschaft mit dem Bruder Phrixus auf dem Rücken eines Widders that. Er machte aus dem goldenen Widderfelle eine Art von Hort, an den sich eine Schicksalsidee knüpft, und der in alten Zeiten aus Asien nach Delphi gebracht und in dem dortigen Tempel aufgehängt wurde. Phrixus flieht vor dem Zorne des durch die zweite Gattin Ino gegen ihn aufgehetzten Vaters in den Tempel, wo er im Traume das Bild des kolchischen Gottes Peronto sieht. Dieser Gott, dem das goldene Vließ über die starken Schultern hängt, ist eine Erfindung unseres Dichters und erinnert an Herkules. Und er befiehlt dem Phrixus, das Vließ nach Kolchis zu bringen.

Der Dichter hielt es für notwendig, eine tragische Schuld zu schaffen, durch welche die verschiedenen Teile der Trilogie aneinander geknüpft und die Unglücksfälle gerechtfertigt werden sollten, die den König der Kolcher und sein Haus treffen. Im Gegensatz zur Sage, nach welcher Phrixus eine Tochter des Aietes heiratet, wird bei Grillparzer der Grieche von dem Könige getötet, denn diesen gelüstet nach den Schätzen, welche Phrixus ihm übergeben hat, damit er sie hüte. Aietes will bei dem Morde des Fremden von seiner in der Magie erfahrenen Tochter Medea unterstützt sein; dann zwingt er sie, von dem Fremden das Schwert zu verlangen, und Phrixus giebt es der Medea, dem „holden Kind". Phrixus wird von Medeas Vater erstochen, stößt sterbend einen Fluch über den Aietes aus und fleht die Rache der Götter an.[1]) Medea, die vor dem Verbrechen des Vaters erschaudert, sieht in ihrer Erregung die schlangenhaarigen Furien mit Fackeln und Dolchen aus den Nebeln der Unterwelt emporsteigen, um den Mord zu rächen, um den Fluch des verratenen Gastfreundes zu vollstrecken.

So bereitet dieser erste Teil der Trilogie das Werk der Nemesis vor, das in den folgenden beiden Tragödien sich vollziehen

---

[1]) Zu spät erkennt Phrixus den zweideutigen Sinn der Worte des Gottes: „Nimm Sieg und Rache!" und er fleht:

„Hab' ich den Sieg durch eigne Schuld verwirkt,
Das Haupt darbietend dem Verräternetz
Und blind dem Schicksal trauend, statt mir selber,
So laß doch Rache wenigstens ergehn
Und halte deines Wortes zweite Hälfte!"

soll, in welchen nur wenige Scenen idyllischer Anmut, wie wir sie von unserem Dichter gewohnt sind, die sich häufenden und aufeinanderplatzenden tragischen Konflikte unterbrechen.

Das goldene Vließ bleibt in Kolchis, wo es, wie in der Sage, von allen Schrecken der Magie gehütet wird. Aietes glaubt fest, daß der Besitz des Vließes Glück und Ruhm bringe, während es thatsächlich nur Unglück und Tod in seinem Gefolge hat. Diese beiden feindlichen Gewalten des Menschen werden heraufbeschworen durch Habgier, Ungerechtigkeit und Gewaltthätigkeit, durch den Streit um den Besitz des Goldes.[1]) Hierin ähnelt diese Fabel, die nur eine rohe Allegorie auf die Goldgier ist, derjenigen, die sich um den Nibelungenhort gesponnen hat, um jenen verhängnisvollen Schatz, der, wie in der Wagnerschen Tetralogie, den Rheintöchtern mit Gewalt entrissen wurde. Diese Töchter der Natur genießen eine rein ästhetische Freude an dem Golde, von dem aber die Wirkung eines furchtbaren Fluches ausgeht, sobald die Habgier es zu besitzen trachtet: Raub, Gewaltthat und Mord erwachsen, solange es nicht den Fluten, den ursprünglichen Besitzern des Goldes wieder zurückgegeben ist. Grillparzer selbst hatte hervorgehoben, daß das goldene Vließ in seinen Dichtungen eine Art Nibelungenhort sei.[2]) Einige

[1]) So sagt Jason („Argonauten" II) zu Aietes mit Bezug auf das Vließ:

„Nicht gut, nicht schlimm ist, was die Götter geben,
Und der Empfänger erst macht das Geschenk.
So wie das Brot, das uns die Erde spendet,
Den Starken stärkt, des Kranken Siechtum mehrt,
So sind der Götter hohe Gaben alle,
Dem Guten gut, dem Argen zum Verderben."

[2]) „Das goldene Vließ war mir als ein sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes, als eine Art Nibelungenhort, obgleich an einen Nibelungenhort damals niemand dachte, höchst willkommen." So in der Autobiographie S. 80, und Sauer schreibt (a. o. O. S. 43): „Das Vließ sollte nach Grillparzers Meinung nichts anderes sein als das sinnliche Zeichen des Schillerschen Satzes: ‚Das ist der Fluch der bösen That, daß sie fortzeugend Böses muß gebären.' Es sollte die aus dem ersten Unrecht mit notwendiger Folge sich entwickelnden Begebenheiten sinnbildlich begleiten, ohne sie zu bewirken, wie auch der Fluch des Phrixus (Grillparzer schreibt fälschlich Phryxus) nicht um ein Haar wirksamer sein sollte als der Margaretens in Shakespeares Richard III."

Hier liegt das Richtige, und es ist ungerecht von Mahrenholz, (a. o. O. S. 52) zu sagen: „Wir sehen hier also doch wieder einen Rückfall in die Schicksalsdichtung, freilich ohne die Übertreibungen, wie sie des Dichters ‚Ahnfrau' und mehr noch Werners und Müllners Stücke uns gezeigt haben." In dem Artikel „Das goldene Vließ und der Ring der Nibelungen" in der

Kritiker konnten daher behaupten, daß dieses Werk einen fatalistischen Anstrich habe, der von einem äußeren Gegenstand herrühre, wie es in den Schicksalsdramen mit ihren Dolchen, Messern, bestimmten Orten und Tagen der Fall ist. Dieser Hang in unserer Trilogie ist aber nur ein sehr leichter und beeinflußt nicht ungünstig die Motivierung und das Interesse an den tragischen Ereignissen, ja er verstärkt sie sogar.

Jason landet mit seinem Schiffe „Argo" auf Kolchis, um das goldene Vließ zurückzuerobern. Dieser junge und kühne Held geht aber nicht in die Netze des tückischen Aietes, wie es Phrixus gethan, der darum unterging. Jason geht denselben Gefahren entgegen, aber er überwindet sie und wird uns dadurch sympathischer und interessanter. Der kühne Grieche dringt in einen Turm. Dort findet er Medea, die nach der Ermordung des Phrixus nicht mehr in Gemeinschaft mit den Ihrigen leben will. Jason tritt hinter der Bildsäule eines Gottes hervor und überrascht die Kolcherin, als sie Beschwörungen ihrer Götter gegen die Griechen vollzieht, gegen die Argonauten, die soeben auf Kolchis landeten. Jason will die Medea töten und verwundet sie an einem Arme, aber von ihrer Schönheit betroffen, die sich von der düsteren Umgebung vorteilhaft abhebt und ihr in den Augen des Helden etwas besonders Anziehendes verleiht, küßt er die Königstochter. Bewaffnete Kolcher kommen heran, unter ihnen Absyrtus, der sich auf den Kühnen stürzen will, aber von der Schwester Medea zurückgehalten wird. Das selbstherrische, wilde Weib, halb Amazone, halb Priesterin, das bis dahin jedes zartere Gefühl der Liebe verachtet hat, Medea, die in ihrer derben, etwas gewaltthätigen Weiblichkeit an die Penthesilea Kleists erinnert — sie wird auch „halb Charis, halb Mänade" genannt, wie jene „halb Furie, halb Grazie" — ist zum erstenmal bis in das Innerste ihres Herzens getroffen. Sie ist verblüfft durch die Erscheinung des Griechen, überrascht von seiner Kühnheit, von seiner Überlegenheit an Kraft, die sie gleich bei seinem ersten Auftreten inne wurde, und sie verfällt in jenen Zustand der „Ruh, träu-

„Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte" (Neue Serie, Bd. IV, S. 159—173) zieht Carl Landmann außer einem kurzen Vergleich zwischen den beiden mythischen Stoffen eine Parallele zwischen Grillparzers „Medea" und der des Euripides, mit der lobenswerten und gerechten Absicht, die Vorzüge des modernen Dramas dem antiken gegenüber hervorzuheben, das seiner Meinung nach von den Gelehrten auf dem Gebiete der klassischen Philologie übermäßig gelobt worden ist.

mende Ruh", den wir noch an einer anderen Gestalt unseres genialen Schöpfers, an der Hero kennen lernen werden. Es ist jener Zustand der Versunkenheit in das eigene Innere, um ein neueindringendes Gefühl ganz genießen zu können! „Ich sage dir, es war ein Gott!" ruft Medea am folgenden Morgen freudestrahlenden Auges aus, als sie mit Gora, ihrer Amme, allein ist.

Als sie aber weiß, daß es nicht Heimdar gewesen, der strenge Gott des Todes, der sie durch seinen Kuß zu seinem Opfer bestimmt habe[1]), sondern daß es ein Grieche war, der in ihren Turm eingedrungen, da bricht ihre Entrüstung, ihre Scham los und sie sagt ihrem Vater die Hilfe zur Vernichtung der Fremden zu, die sie ihm vorher verweigert hatte.

Ist es die rächende Nemesis, ist es das Geschick, welches das goldene Vließ über das Haus des Aietes gebracht hat, oder ist es die Leidenschaft, die in Medeas Herzen auflodert, die es verhindert, daß Jason den todbringenden Trank genießt, den Medea selbst bereitet hat? Medea verhehlt weder sich noch dem Vater ihr Gefühl, doch sie widersteht ihrem Herzen[2]) und verlangt den Tod der Fremden. Aber sie will dem Kampfe nicht beiwohnen:

„Den Toten will ich schaun, wenn auch mit Thränen schaun,
Den Lebenden nicht!"

und sie bittet, sich entfernen zu dürfen, und daß man sie dahin bringe, wo das Vließ aufbewahrt ist, obgleich sie überzeugt ist, daß,

[1]) Der Name des Gottes ist unserer Meinung nach von Grillparzer nicht glücklich gewählt. Er ist, wie schon Lichtenheld bemerkte, offenbar dem Namen des germanischen Gottes Heimdall entlehnt, der zwar nicht der Gott des Todes ist, aber als Wächter auf der Bifröstbrücke das Herannahen der Feinde der Asen zur letzten Schlacht sieht und durch sein Horn zu verkünden hat.

[2]) „Ich kann nicht im Trüben ahnen und zagen,
Klar muß es sein um Medeen, klar!
Man sagt — und ich fühle, es ist so:
Es giebt ein Etwas in des Menschen Wesen,
Das, unabhängig von des Eigners Willen,
Anzieht und abstößt mit blinder Gewalt;
Wie vom Blitz zum Metall, vom Magnet zum Eisen,
Geht ein Zug, ein geheimnisvoller Zug,
Vom Menschen zum Menschen, von Brust zu Brust.
Da ist nicht Reiz, nicht Amt, nicht Tugend, nicht Recht,
Was knüpft und losknüpft die zaub'rischen Fäden:
Unsichtbar geht der Neigung Zauberbrücke,
So viel sie betreten, hat keiner sie gesehn!
Gefallen *muß* dir, was dir gefällt;
So weit ist's Zwang, rohe Naturkraft.
Doch steht's nicht bei dir, die Neigung zu *rufen*,
Der Neigung zu *folgen* steht bei dir,
Da beginnt des Wollens sonniges Reich,
Und ich will *nicht*!" („Argonauten" III.)

falls ein Unglück ihr bestimmt sei, sie an jenem schrecklichen Orte davon getroffen werden würde.

Der für die Personen des Dramas wie für den Dichter selbst so nachteilige Zufall spielt auch in diesem Stück eine Rolle, und zwar an jener Stelle, wo der Dichter Medea dem Jason wieder begegnen läßt, als dieser mit den Seinen die Kolcher in die Flucht schlägt. Die nun folgende Liebesscene ist herb, duftig wie wilde Blumen. — Medea kämpft mit Jason. Dem Helden ist es ein Leichtes, sie zu entwaffnen, die sich von der männlichen Kraft überwältigt fühlt und vor Jason auf die Knie sinkt. Jason, den der wilde Widerstand und nun das Schweigen der Medea reizt, will sie auf jeden Fall besitzen. Bei seiner Werbung entfaltet er zugleich mit der gewinnenden Feinheit des Griechen die Eigenschaften des rauhen Kriegers; er obsiegt ihr durch seine Überlegenheit und durch die Übermacht als Mann. Es ist eine seltsame und doch so wahre Scene, in welcher Medea den leidenschaftlichen, etwas schwülstigen Reden des Helden schweigend widerstrebt. Erst als er darüber ungehalten wird, daß sie schweigt[1]),

„Obschon ich sehe, wie der Sturm
An deines Innern festen Säulen rüttelt!
Und doch kein Wort!"

sie dann für frei erklärt, und sie dem inzwischen angekommenen Vater zurückgiebt, da er sie nicht gegen ihren Willen besitzen möchte; erst als Jason im Begriff ist, davonzugehen, ist sie besiegt, und sie ruft seinen Namen „Jason" aus. Dann erkämpft er sie von dem Vater zurück: „Sie ist mein Weib!" Und als Aietes seine Tochter dem Feinde folgen sieht, spricht er jene Flüche aus, die später mehr aus dem natürlichen Gang der Dinge, denn als Strafe für eine Schuld sich erfüllen sollen.

Aber in Jason vermag der Liebesrausch, der ihm einen mit fortreißenden Strom erotischer Beredsamkeit gab, den Sinn für die Wirklichkeit nicht zu überwinden. Er fordert die Gefährten auf, ihm zu folgen, um das Vließ zu gewinnen, und sagt, auf Medea deutend:

„Sie kennt das Vließ, den Ort, der es verbirgt."

Er nützt sofort das Glück aus, das ihm aus der Liebe erstanden, denn er verlangt von dem Weibe, daß es ihn nach dem geheimnis-

[1]) „Daß sie's verschwieg, das eben reizte mich,
Auf Kampf gestellt, rang ich mit ihr, und wie
Ein Abenteuer trieb ich meine Liebe." („Medea" I.)

vollen und unheimlichen Orte führe, wo das Vließ verborgen ist. Medea erschaudert, sie redet ihm zu, ja sie beschwört ihn, daß er von seinem Vorhaben abstehe, denn:

„Ein erzürnter Gott hat es gesendet;
Unheil bringt es, hat es gebracht!"

Vergebens! Jason ist unerschütterlich in seinem Vorsatze und schreckt auch vor ihrer Drohung, daß sie sich den Tod geben wolle, nicht zurück:

„Beweinen kann ich dich, rückkehren nicht,
Mein Höchstes für mein Wort, und wär's dein Leben."

Doch ein ungeheurer Schrecken packt ihn in der Höhle, in welcher das Vließ, von Untieren gehütet, aufgehängt ist. Ohne Medeas Hilfe wäre es ihm nie möglich gewesen, an das Ziel zu gelangen und den Drachen zu überlisten, der das Vließ bewacht, denn sie gab ihm einen Becher mit einem Zaubertrank, der das Untier einschläfert.

Charakteristisch an dem Griechen, dem Sohne des Phöbus, dem Sohne der Kultur, ist der Schrecken vor diesen magischen Kräften, vor den Geschöpfen der Finsternis, vor dieser unförmigen Häßlichkeit, vor den Auswüchsen der Barbarei! Hierin offenbart sich der Konflikt der Trilogie selbst: der Gegensatz von Kultur und Barbarei, der Gegensatz zwischen dem heiteren Griechenland und dem düsteren nebelumlagerten Kolchis. Verhängnisvoll ist es für Medea, daß sie ein Kind ihrer Heimat ist, und daß sie die Hilfe ihrer mysteriösen Künste dem Jason lieh. Denn jetzt, nachdem dieser das Vließ geraubt, verwischt sich der Eindruck nicht mehr, den er von Medea bekam, im Gegenteil, er bleibt lebendiger in ihm und wächst sich zu einer vollkommenen Abneigung aus. Und so erfüllt sich denn auch der Fluch des Aietes und das dem Vließe anhaftende Geschick — und, tiefer betrachtet, die zersetzende Gegenströmung von Kultur und Barbarei.[1])

[1]) Schon Grillparzer selbst bemerkt (X, 108), daß er beabsichtigt habe: „die größte Unterscheidung von Kolchis und Griechenland, welcher Unterschied die Grundlage der Tragik in diesem Stücke ausmacht, weshalb auch der freie Vers und der Jambus gleichsam als verschiedene Sprachen hier und dort in Anwendung kommen".

Lichtenheld spricht ausführlich und geschickt hierüber in seinen „Grillparzerstudien" (Wien 1886), S. 19—24. Volkelt findet (a. o. O. S. 76) die „tragische Schuld" geradezu darin, daß „Medea die Schranken ihres Wesens überspringt und in eine Welt eintritt, der sich anzupassen sie vergeblich bemüht ist".

Vielleicht aber ist es zu viel, wenn derselbe Kritiker (a. o. O. S. 75) von einem unbewußten Verlangen der wilden, heftigen Tochter der Natur

Medeas Bruder Absyrtus fällt im Kampfe mit Jason und sinkt halbtot in ihre Arme. Und alles lieber als ein Gefangener der Griechen zu werden, stürzt er sich ins Meer. Aietes stirbt später aus Schmerz hierüber. Medea ergiebt sich in ihr Schicksal und folgt Jason:

„Von allem was ich war, was ich besaß,
Es ist ein einziges mir nur geblieben,
Und bis zum Tode bleib' ich es dein Weib!" („Medea" I.)

Das Menschliche und das Tragische zugleich in ihrem Leben ist es, daß sie in ihrer unwandelbaren Anhänglichkeit zu dem Manne, dem sie sich hingab, alles verläßt, die Familie und die Heimat. Und dieser Umstand giebt all den Greuelthaten, deren Medea sich schuldig macht, einen milderen Hintergrund, drückt ihnen den Stempel der Menschlichkeit auf und verleiht ihnen eine düstere Größe.

Der dritte Teil der Trilogie ist „Medea" betitelt. Hier entfaltet sich ganz der Charakter der Heldin, die zu einer tragischen Größe heranwächst. Das Unheil, das mit dem Vließ auftrat, ist mit seinen Motiven sehr geschickt in die Handlung verwoben und übt auch in diesem Teil der Trilogie seine Macht aus. Bis zuletzt ist dem so vielbegehrten Widderfelle seine unheilbringende allegorische Bedeutung erhalten, ein Punkt, den antike Dichter sowohl als auch die Überlieferung, wenigstens in der Form, in der sie uns zur Verfügung steht, vernachlässigt haben.

Medea, die dem Jason nun schon zwei Söhne geboren hat und ihm zu gefallen sucht, obgleich er immer mehr von ihr hinwegstrebt, will jede Spur des kolchischen Weibes, jeden Zug abstreifen, der ihr von der Zauberin noch anhängt.

„So laß uns denn auch ändern Sitt' und Rede",

sagt sie zu der Amme; sie kleidet sich nach griechischer Art, versucht, sich die Sitten und Gebräuche der Heimat ihres Gatten anzueignen und begräbt in einer Kiste ihren Schleier und die Geräte ihrer Magie sowohl als auch das goldene Vließ, das sie selbst von Pelias, dem Onkel Jasons, zurückgeholt hat. Sie will nunmehr nur noch ein einfaches Weib sein, um Jasons Neigung wiederzugewinnen; sie

„nach lichterer Menschlichkeit" redet, welche ihr in Jason, in seiner Figur wie in seinen Worten:

„Wärst du in Griechenland, da wo das Leben
Im hellen Sonnenglanze heiter spielt,
Wo jedes Auge lächelt wie der Himmel,
Wo jedes Wort ein Freundesgruß, der Blick
Ein wahrer Bote wahren Fühlens ist" („Argonauten" III) —

entgegentritt.

wird kleinlaut und ergeben dem Gatten gegenüber, der sie aber mit einer Kälte und Gleichgültigkeit behandelt, welche dessen ganze Abneigung deutlich erkennen lassen.

Sehr ergreifend ist die Scene im zweiten Akte, in welcher die stolze Medea sich vergeblich bemüht, ein Lied zur Leier zu erlernen, das vor Jahren dem Jason so wohlgefiel. Dieser aber übersieht den Eifer seines Weibes, das die waffengeübte Hand zu diesem sanften Werke zwingen will. Mit harten Worten sagt er ihr, daß sie zu dieser Kunst nicht tauge, und bittet Kreusa, daß sie ihm das betreffende Lied singe. Medea aber zerbricht die Leier.[1])

Der Rat der Amphiktyonen verlangt, daß Kreon den Jason und seine Gattin ausweise, da diese beiden angeklagt sind, den Tod des Pelias herbeigeführt zu haben.[2]) Doch Kreon schützt den Gast,

---

[1]) Von allen anderen Kritikern wurde der Ausruf der erschrockenen Kreusa „Tot!“ und die Worte der sich rasch umsehenden Medea: „Wer? Ich lebe! Lebe!“ gelobt, und Gustav Freytag nannte diese Stelle eine der schönsten Erfindungen Grillparzers. Das Lob ist vollauf gerechtfertigt, da, wie auch Landmann bemerkt („Zeitschrift f. vergl. Litt.-Gesch.“ IV, S. 167), sogleich die Scene folgt, in welcher der Herold der Amphiktyonen den Bann ausspricht:

„Verbannt Jason und Medea!
Medea und Jason verbannt!“

„Und wir fühlen sofort“, führt Landmann weiter aus, „daß das Band, das auf Kolchis in der Zusammenstellung jener beiden Namen (‚Medea, Jason! Jason und Medea! O schöner Einklang‘, Arg. III) geknüpft worden war, nun zerrissen ist. Und wir wissen, daß Medea das zerbrochene Instrument überleben wird, überleben zu traurigem Tode.“

[2]) Bei Euripides rät, wie in der Sage, die Medea den Töchtern des Pelias, des Königs von Jolkos, ihren Vater zu zerstücken und zu kochen, um so den Greis wieder zu verjüngen. Der moderne Dichter hätte den Charakter seiner Heldin durch solch ein Verbrechen verzeichnet. Medea glaubt zwar aus Jasons Augen die stille Bitte um Beseitigung des Oheims gelesen zu haben, was sie ihm auch vorwirft. So wenigstens müssen die Verse „Medea“ III:

Medea. ... „Du wärst also rein?
Jason. Ich bin's!
Medea. Und um den Tod des Oheims hast
Du nicht gebetet?
Jason. Ihn befördert nicht!
Medea. Mich nicht versucht, ob ich's nicht üben wollte?“

erklärt werden. Medea jedoch giebt diesen stillen Bitten nicht nach, sondern will dem alten Könige wirklich zu seiner Genesung verhelfen. Pelias aber reißt sich in einem Anfalle von Wahnsinn die Wunden auf und stirbt, als er die Medea das goldene Vließ davontragen sieht, welches er ihr zur Belohnung für die Heilung versprochen hat. Freilich ist dieses Ereignis im Drama nicht so einfach und klar ausgeführt wie bei uns, aber zu stark scheint uns der Vorwurf, den Bulthaupt (III, 62) unserm Dichter dieserhalb macht, sowie auch seine Behauptung, daß eine andere Exposition in diesem Drama, und endlich das Er-

macht ihn zum Schwiegersohne und wälzt die ganze Schuld auf Medea ab. Schon Klinger, der Freund des jungen Goethe, hatte den Kreon dargestellt, als dem Jason durch die Gastfreundschaft mit dessen Vater verbunden.[1]) Nach Grillparzer ist Jason in Kreons Hause aufgewachsen; dadurch wird auch seine Verlobung mit Kreusa wahrscheinlicher. Psychologisch ist die immer wachsende Abneigung gegen seine Gattin noch durch den Vergleich vertieft, den er zieht zwischen der abenteuerlichen Zauberin, zwischen dem elenden Wanderleben, das er ihretwegen zu führen gezwungen ist, und der anheimelnden Häuslichkeit, sowie den teuren Erinnerungen an seine zweite Heimat und an die Jugend.

Jason klagt in seinem blinden Haß gegen Medea und in seinem grausamen Egoismus[2]) sein Weib all der Verbrechen an, die es seinetwegen begangen hat, und beschuldigt es seiner jetzigen schlimmen Lage.

---

scheinen des Pelias auf der Bühne notwendig wäre. Es kann sein, daß der Dichter von vornherein absichtlich die Sachlage etwas dunkel ließ — vielleicht wollte er dadurch die Niederträchtigkeit des Jason mildern, und so stellte er ihn dar, als von dem Verdacht erfüllt, daß Medea schuldig sei, so daß seine Abneigung gegen sie einigermaßen gerechtfertigt werde. Auch Kreon verliert dadurch den Anstrich des Tyrannen. Andererseits gewinnt Medea an Würde, da sie Gelegenheit hat, in Gegenwart des Herolds und aller übrigen die Erzählung der Thatsache zu verweigern. Und zuletzt ist es wichtig, daß die Ermordung des Pelias ihr zugeschrieben wird, und daß dieser Tod die Ursache ihrer Verbannung wird. Aus der Verbannung entwickelt sich die Katastrophe, welche durch die Charaktere genügend vorbereitet ist, so durch die psychologisch begründete Abneigung Jasons, so durch die Leidenschaft der Medea und so durch die Härte des Kreon. Auch die guten Eigenschaften, die väterliche Zuneigung des korinthischen Königs zu Jason, die Neigung und die Milde der Kreusa tragen verhängnisvoll dazu bei, das Ende aller zu beschleunigen. Auch Landmann hat (a. o. O. S. 166) Bulthaupts Kritik angefochten.

[1]) Ob Grillparzer dieses Drama gekannt oder nicht, ist nicht festgestellt. Wir haben diesen Gedanken ausgesprochen trotz der so gerechtfertigten Worte Sauers (a. o. O. S. 41): „Aber es heißt trotzdem, unserem Dichter ein Heer von falschen Zeugen vorführen, wenn man sein Werk Zug für Zug mit allen fremden Medeendramen vergleicht und überall bloße Entlehnung wittert."

[2]) Jasons Egoismus ist nicht so roh wie der des Euripideischen, es ist eine verfeinerte Selbstsucht, so wie ihn die Medea der Kreusa beschreibt:

„Du kennst ihn nicht, ich aber kenn' ihn ganz!
Nur er ist da, er in der weiten Welt,
Und alles andre nichts, als Stoff zu Thaten.
Voll Selbstheit, nicht des Nutzens, doch des Sinns
Spielt er mit seinem und der andern Glück;

Doch macht er sich nie klar, was sie ihm geopfert hat, er denkt nur an sein Jugendabenteuer und verschmäht Medea darum in seiner Seele, der Seele eines müden Abenteurers, in der das Verlangen nach Frieden und Ruhe erwacht.

Jason verlangt, daß Medea sich von ihm trenne. Das vor Zorn bebende Weib willfahrt ihm nicht, bis sie endlich in ihrem ungeheuren Schmerze sich Jasons Willen zu beugen geneigt ist, wenn man ihr die Kinder zurückgiebt. Der Vater verweigert sie ihr:

„Des Vaters Namen fügt man ihnen bei,
Und Jasons Name soll nicht Wilde schmücken" —

und die Kinder selbst flüchten vor der erregten Mutter zu der sanften Kreusa, die ihnen von Anfang an mit Liebkosungen begegnete. Medea erbebt, als sie dies sieht, und dieser neue Schlag giebt ihr Rachegedanken ein, die vorerst allerdings noch ohne festere Form bleiben. Sie möchte, daß Jason sie liebe:

„Ich wollt', er liebte mich,
Daß ich mich töten könnte ihm zur Qual!"

Die alte Kraft des Barbarenweibes erwacht wieder in ihrer betrübten Seele: „Was also thust du?" fragt Gora sie. „Laß sie kommen, laß sie mich töten, es ist aus!" lautet Medeas Antwort.

Kreon kommt, um mit ihr zu unterhandeln. Er fordert für Jason das goldene Vließ zurück, das sie in dem Hause des Pelias an sich genommen hatte. Medea aber erblickt in dem Verlangen des Königs einen Fingerzeig des Schicksals, der auf Rache und Vergeltung hindeutet, und so faßt sie in diesem Augenblicke ihren Entschluß. In ihrem Bestreben, den Griechen gleich zu werden, verhöhnt, kehrt sie zu ihren früheren übernatürlichen Künsten zurück, und so wird sie wieder zur kolchischen Zauberin, deren Hauptempfindungen nun Schmerz und Rachedurst sind.

Auf Kreon macht Medea in dieser Scene jedoch den Eindruck einer Leutseligen — sie sagt ihm das Fell zu und verspricht auch für die Braut Jasons ein Geschenk beizufügen. Mit Schaudern stürzt Gora zurück, nachdem sie der Kreusa Medeas Geschenk überbracht hat. Sie hatte aus dem goldenen Gefäße eine ungeheure

Lockt's ihn nach Ruhm, so schlägt er einen tot,
Will er ein Weib, so holt er eines sich,
Was auch darüber bricht, was kümmert's ihn!
Er thut nur recht, und recht ist, was er will." („Medea" II.)

Der vierte und fünfte Vers klingen wie eine Anklage des Dichters gegen sich selbst. Man denke an sein Verhältnis mit Kathi Fröhlich. (Vergl. Anm. S. 264.)

Flamme auflodern sehen, die das arme Mädchen umfing und nun schon den ganzen Palast in Brand gesetzt hat. Goras Worte: „Man kommt!“ treiben Medea an, ihren schrecklichsten Gedanken auszuführen, und so eilt sie denn mit dem Dolche zu ihren Kindern. Der Feind soll nicht die Schuld der Mutter an den Sprossen rächen: sie tötet selbst ihre Söhne, dann entflieht sie.

Der Kindermord ist in der Grillparzerschen Tragödie im großen und ganzen genommen ein schwacher Punkt, und man sieht deutlich, daß der Dichter wie auch seine Heldin lange zauderte, bis er sich für diesen Schluß entscheiden konnte. Eine so schreckliche That wird um so grausamer, je besser sie vorbedacht und erwogen ist, Grillparzer wollte jedoch die furchtbare Handlungsweise seiner Heldin mildern[1]) und betont deshalb zu sehr die Abneigung der Kinder gegen sie. Und um im Sinne der Mutter eine Schuld der Söhne zu konstruieren und eine Rechtfertigung der That der Medea zu erlangen, läßt er die Kinder vor der Mutter fliehen. Daß Grillparzer ferner den Kindermord zu begründen suchte, das macht den Schluß möglich, in welchem die Heldin sich über alle Stürme der Leidenschaft hinweghebt und zu der strengen Ruhe gelangt, in der sie, der Menschheit fast entrückt, über die Menschen urteilt.

Der Schluß des Dramas wurde von vielen Kritikern getadelt[2]), welche es für ungerechtfertigt hielten, daß Medea nach so vielen gräßlichen Ereignissen am Leben bleibt. Es ist überflüssig, zu bemerken, daß Jason nicht stirbt und daß Medea, die Zauberin, sich nicht triumphierend in die Lüfte schwingt, wie es in der Legende der Fall ist. Dem dramatischen Dichter ist es ja erlaubt, die Sage wie die Geschichte zu ändern, wenn es ihm nützlich ist. Lichtenheld bemerkt mit Recht, daß, wenn der Tod der Medea auch nicht in dem Stücke selbst eintritt, derselbe doch durch ihre eigenen Worte bestimmt angesagt ist. Sie wird nach Delphi gehen, um dem mysteriösen Gotte das Vließ zurückzugeben, das Phrixus ihm genommen hat, und sie wird alsdann dem Priester ihr Haupt zum Sühneopfer bieten.

[1]) Auch Scherer („Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich“, Berlin 1874, S. 236) bemerkte: „Die sorgfältige Motivierung ist auf Milderung der Schuld gerichtet, nicht bloß bei Medea, auch bei Jason und Kreon.“

[2]) Z. B. Volkelt, a. o. O. S. 79.

Aber abgesehen davon, ist es auch der wilden und starken Natur der Medea angepaßt, daß sie sich nicht selbst den Tod giebt.[1]) Der vornehme, aber niederträchtige Jason, der von dem Könige verwiesen, von allem entblößt in dem letzten Akte als ein heimatloser Wanderer auftritt, bittet einen Landmann um einen Schluck Wasser, der ihm jedoch verweigert wird. Das Schicksal hat ihn in seinem Streben nach Glück und Reichtum vernichtet und ihn zu einem Bedauernswerten, zu einem Schatten seiner selbst gemacht. — Der Tod durch das eigene Schwert wäre zu tragisch für ihn. Und gewissermaßen um der Sühne willen mußte die Vernichtung über ihn hereinbrechen, so wie wir es in den letzten Scenen des Dramas sehen.

Schiller sagte[2]), daß die Geschichte der Medea einen Stoff zu einem großartigen poetischen Werke abgebe. Grillparzer ist es gelungen, eine derartige Dichtung zu schaffen, trotz der schon erwähnten Fehler, zu denen wir noch die übermäßige Anhäufung dunkler Andeutungen und mythologischer Motive zu rechnen haben.

Unseres Dichters Trilogie ist großartig um der sich darin abspielenden Konflikte willen, und namentlich der außerordentlichen Kraft des Charakters der Medea wegen, für die wir trotz ihrer Greuelthaten ein so großes Interesse gewinnen.

In dem Dichter beginnt ein Verlangen nach Absonderung, eine Neigung zur Weltflucht sich geltend zu machen, welche in all seinen Schöpfungen als der ernste Grundton durchklingt. Es ist ein leichter, rein poetischer Pessimismus, der Grillparzers Werken einen so charakteristischen Stempel aufdrückt:

„Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!
Du Armer! Der von Schatten du geträumt!" („Medea" V.)

So sagt Medea zu Jason, bevor sie von ihm und von uns scheidet.

[1]) Ich wüßte nicht, wieviel Wahrheit in der Behauptung Volkelts (a. o. O. S. 79) liegt: „So unerhörter Greuel, wie Medea ihn verübt hat, erfordert eine ungewöhnliche Sühne . . . Medea ist eine so starke und gerechte Natur, daß sie sich mit freiem Entschluß zu einer härteren und gerechteren Strafe verurteilt, als es die Tötung durch eigene Hand wäre" — obgleich sie selbst sagt:

„Ein Dolchstoß wäre Labsal, doch nicht so!"

Ohne Zweifel hat dagegen Volkelt recht, wenn er, wie ähnlich Scherer (vergl. S. 300, Anm. 1) behauptet (a. o. O. S. 84): „Aus diesem Bedürfnis nach einer mildernden Beleuchtung ist der fünfte Akt hervorgegangen!"

[2]) In einem Briefe an Goethe vom 28. August 1798, den Grillparzer aber nicht kannte: „Für den tragischen Dichter stecken noch die herrlichsten Stoffe darin, doch ragt besonders die Medea hervor, aber in ihrer ganzen Geschichte und als Cyklus müßte man sie brauchen!" (Scherer, a. o. O. S. 235).

Unser Dichter hat stets eine Vorliebe für den Gegensatz von Natur und Kultur gehabt. Nicht nur im Aietes, sondern auch in der Medea ist die Barbarei verkörpert. Medea ist ein Weib von einem außerordentlich kraftvollen Charakter. Und so kennt sie ihre Rechte, die sie mit Nachdruck betont, wie sie sich auch ganz ihrer Liebe hingiebt, von der sie nicht mehr läßt:

„Ein Haus, ein Leib und ein Verderben."

Sie verzichtet zwar auf ihre Sitten, sie will eine Griechin werden, aber sie giebt den Jason nicht frei, und noch in den letzten Tagen, als sie sich nach dem Verbrechen noch einmal begegnen, nennt sie ihn „mein Gemahl!" [1]) Medea besitzt ein absolutes Gerechtigkeitsgefühl. So tadelt sie die Verräterei ihres Vaters, obgleich sie auch die Pflicht des Kindesgehorsams übt, und so findet sie die heftigen Worte gegen Jason, zu dem sie in ihrer Schroffheit den vollkommenen Gegensatz bildet. Jason hat sich zu mäßigen gelernt; er ist der wohlerzogene, gebildete Grieche. Und so antwortet er ihr, als sie ihm die Wahrheit über sein Benehmen sagt, mit der Überlegenheit des Mannes, der sich selbst beherrscht:

„Du kannst nicht ruhig sprechen, leb denn wohl!"

Der Dichter hat bei der Zeichnung der Medea keinen Strich zu thun verabsäumt, der uns den Charakter der Heldin, einen der tragischsten der gesamten dramatischen Litteratur, lebendig darzustellen geeignet ist. Wenn es auch scheint, als ob die Durchführung des Charakters der Medea einen Widerspruch berge, oder als ob die Medea der beiden ersten Teile mit der des dritten nicht verwandt sei — weswegen diese beiden Rollen auch schon von zwei Schauspielerinnen gespielt wurden — so ist dies doch in der That nur ein Schein, denn die Medea, welche die Kreusa und ihre beiden Kinder tötet, ist aus dem wilden Mädchen unter dem Einflusse der verhängnisvollen Liebe Jasons und des Unglücks hervorgewachsen. Kreusa, die schöne

[1]) In den bedeutungsvollen Versen:

„... Es ist das letzte Mal,
In alle Ewigkeit das letzte Mal,
Daß ich zu dir nun rede, mein Gemahl!
Leb wohl! Nach all den Freuden früh'rer Tage,
In all die Schmerzen, die uns jetzt umnachten,
Zu all dem Jammer, der noch künftig droht,
Sag ich dir Lebewohl, mein Gatte!
Ein kummervolles Leben bricht dir an,
Doch was auch kommen mag: Halt aus
Und sei im Tragen stärker als im Handeln!" („Medea" V.)

und in einem feierlichen Accord, mit der Mahnung Medeas: „Trage! — Dulde! — Büße! —" klingt die Tragödie aus.

und sanfte Tochter des Kreon, ist in dem Zwiespalt ihrer Seele sehr gut gezeichnet, sie ist die Milde, und doch bringt sie es fertig, wie die Gora ihr vorwirft, die Medea „des Unglücks letzter Habe" — ihrer Kinder — zu berauben.

Jason ist ganz der griechische Held: er ist rasch und lebhaft und gelangt in seiner Entwicklung von der abenteuernden jugendlichen Kühnheit durch Enttäuschungen zur Grausamkeit bis zur endgültigen völligen Entmutigung.[1]) In den „Argonauten" besitzt er den Mut, die Siegerlaune und den Egoismus, der ihn alle Hindernisse, welcher Art sie auch sein mögen, überwinden läßt. Er wirbt um die spröde Medea, nur um ihren Widerstand zu besiegen; bald aber glaubt er, sie heiß zu lieben — eine Täuschung, die einer ungerechten und grausamen Abneigung Platz macht. Trotzdem ist Jason nicht ganz ohne seelische Vornehmheit, denn Grillparzer hat diesen unsympathischen Charakter, soweit es möglich war, mit Größe ausgestattet.[2])

[1]) „Ich bin nicht, der ich war, die Kraft ist mir gebrochen,
Und in der Brust erstorben mir der Mut,
Das dank' ich dir; Erinnrung des Vergangnen
Liegt mir wie Blei auf meiner bangen Seele,
Das Aug' kann ich nicht heben und das Herz." („Medea" III.)

Diese Verse kommen ganz aus dem Herzen des Dichters, der damals in einem ähnlichen Seelenzustande sich befand durch sein Verhältnis zur Charlotte von Paumgarten.

[2]) Wie gesagt, versucht der Dichter Jasons Schuld zu lindern, indem er uns die Gründe für dessen Handlungsweise giebt. — Infolge des Verhältnisses mit der Paumgarten und Katharina Fröhlich befand Grillparzer sich in einer ähnlichen Lage. Und gewiß entquollen die Verse Jasons seiner eigenen Brust:

„Es ist des Unglücks eigentlichstes Unglück,
Daß selten drin der Mensch sich rein bewahrt.
Hier gilt's zu lenken, dort zu biegen, beugen,
Hier rückt das Recht ein Haar und dort ein Gran,
Und an dem Ziel der Bahn steht man ein andrer,
Als der man war, als man den Lauf begann;
Und dem Verlust der Achtung dieser Welt
Fehlt noch der einz'ge Trost, die eigne Achtung." („Medea" II.)

aber in den Worten Medeas an Kreusa spricht gleichfalls des Dichters eigene Seele:

„Du blickst so fromm und mild und gut
Und bist's auch wohl; doch hüte, hüte dich!
Der Weg ist glatt, ein Tritt genügt zum Fall!
Weil du im leichten Kahn den Strom hinabgeglitten,
Dich haltend an des Ufers Blütenzweigen,
Von Silberwellen hin und hergeschaukelt,
So hältst du dich für eine Schifferin?
Dort weiter draußen braust das Meer,
Und wagst du dich vom sichern Ufer ab,
Reißt dich der Strom in seine grauen Weiten.
Du blickst mich an? Du schauderst jetzt vor mir?
Es war 'ne Zeit, da hätt' ich selbst geschaudert,
Hätt' ich ein Wesen mir gedacht gleich mir!" („Medea" I.)

Es mag von Vorteil für das Grillparzersche Werk sein, es mit anderen Medeendichtungen zu vergleichen.

Sie alle behandeln nur den Schluß der Sage. Alle spielen in Korinth und zeigen uns Medea auf der letzten Stufe der Entwicklung. Die Barbarei dieser Medeen ist von einer Wildheit, die der Heldin das menschliche Gepräge fast vollständig nimmt, das unser Dichter ihr zu erhalten wußte. Wie schon Scherer bemerkte, hat Grillparzer die Charaktere und die Wucht der Ereignisse abgeschwächt. Und so hat Medea nur eine indirekte Schuld am Tode des Absyrtus, und auch mehr als an sie ist an das goldene Vließ die Schuld am Tode des Pelias geknüpft. Grillparzer hat es eben verstanden, aus der Zauberin ein leidenschaftliches Weib zu machen, dem unser Mitleid gilt.

Bei Euripides, soweit bekannt dem ältesten Dichter, der diesen Stoff behandelt hat, weiß man schon von Anfang an, daß Medea ihre Rache vorbedacht hat. Bei dem griechischen Tragiker ist der Charakter der Heldin finsterer und furchtbarer, aber dennoch psychologisch vertieft. Nach dem Berichte der Amme liegt Medea, als sie den Verrat des Jason erfahren hat, auf ihrem Lager und will niemanden mehr sehen. Ihre Augen haften am Boden und sie verschmäht die Speise wie die Brunhilde der nordischen Sage, als sie Gewißheit über die Verräterei Sigurds hat. Sie benimmt sich in allem als eine echte Barbarin, als ein unbändiges Naturkind: „*Βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶσ πάσχουσ' . . . .*“[1] In dem ersten Ausbruch ihres Hasses verabscheut sie ihre Kinder wie deren Vater. In ihrer Verachtung des untreuen Gatten kann sie sogar sein Blut und sein Ebenbild nicht mehr sehen. Bei Grillparzers Medea aber versiegt die Mutterliebe nie.

Die Personen des Euripides sind noch unbändige Naturmenschen. Sie sind elementar, sie sind zwiespaltslos. Sie haben noch nicht die Reflexion der modernen Charaktere, die sich selbst beobachten und bei denen die natürlichen Triebe von einem wachsamen Verstand kontrolliert werden. Die Medea des Euripides zögert zwar, bereut, wankt und entschließt sich, um dann zu weinen und wieder zu zögern, wenn sie im Begriff ist, das Verbrechen zu begehen. Aber es ist die Reflexion, es ist die natürliche Empfindung, die sie zaudern läßt, es ist das angeborene mütterliche Gefühl, in welchem sie zurückschreckt, und welches ihr den starken Abscheu, die Aufbäumung ihres

[1] „Denn heftig ist ihr Herz und Unrecht erträgt es nicht.“ (Martin.)

ganzen Wesens gegen diese naturwidrige That giebt. Aber diese That war schon von Anfang an beschlossen, sie war eine Forderung ihrer „*Μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν*“ [1]).

Seneca, der römische Dichter, hält sich an das berühmte griechische Muster, und „Medea“ wird als die beste seiner Tragödien angesehen. Es weht ein mächtiger tragischer Zug durch das Werk, und die Leidenschaft seiner Heldin ist nicht eine breite Schönrednerei über den griechischen Stoff, sondern wir fühlen, daß hier „saevit infelix amor!“ [2]) Diese unglückliche Liebe aber tobt in einer Weise, wie sie nur in dem Zeitalter Neros möglich war. Medea erwürgt auf der Bühne ihre Kinder; und so wenig dies ein Publikum wird ansehen können, vermag es, die lange Aufzählung der mittels ihrer Zaubertränke verübten Greuelthaten wie die folgenden Verse zu hören:

„In ventre si quod pignus etiamnum latet
Scrutabor ense viscera et ferro extraham.“ [3])

Mit solchem Barbarismus, für welchen die Griechen nicht zugänglich waren, vereinigt sich in seltsamer Weise bei dem lateinischen Tragiker ein theaterpraktischer Sinn. Er schuf einen festeren, engeren Zusammenhang zwischen Ursache und Ereignis. Das weist auf eine reifere, kritikfähigere Epoche hin, die der Sage ungläubiger gegenüber steht. So läßt Seneca den Sohn des Pelias, den Akastus, mit einem Heere heranrücken und ihn die Auslieferung des Jason verlangen, um an diesem den ermordeten Vater zu rächen. Dies wird bei dem römischen Dichter das Motiv zur Verbannung der Medea. Der „große“ Corneille vermehrt noch die Einzelheiten, die dem Mythus Wahrscheinlichkeit geben sollen.

Die Medea des Seneca ergeht sich aber auch oft in schwülstigen Reden. Sie ist es, die das berühmte Wort ausspricht: „Cui prodest scelus, is fecit!“ [4]) wie sie auch zur Entschuldigung ihrer Rache eine Reihe spitzfindiger Gründe anführt, wie sie ein Rechtsgelehrter nicht besser hätte finden können.

Auch die Medea des Corneille (1635) hat es nötig, alle Register ihrer Beredsamkeit zu ziehen, bevor sie sich entschließen

[1]) „Ihres schwervergessenden, gewaltigen Geistes, von Unglück gefoltert.“ (Martin.)

[2]) Die unglückliche Liebe wütet.

[3]) V. Akt, Vers 1012 u. folg.:

„Ja, hab' ich unterm Herzen noch ein Pfand von dir,
Durchwühl' ich mit dem Stahl den Leib und reiß es aus.“ (Oßwald.)

[4]) Wem das Verbrechen Vorteil bringt, der begeht es.

kann, „violer la nature“ [1]), und auch sie erwägt klaren Sinnes das Für und Gegen ihrer That, bis sie am Ende ihrer Sophismen anlangt:

„Je vous perds, mes enfants; mais Jason vous perdra“ [2])

Die Medea des Seneca zeigt dagegen in all ihren Trugschlüssen eine Grausamkeit, die auf der Leidenschaft beruht, dies besonders in den Worten: „Vulneri patuit locus!“ [3]), die sie ausruft, als sie die Vaterliebe des Jason erkannt hat. Diese Leidenschaft führt zu glänzenden Reden wie das „Medea superest“, von welchem auch das berühmte „Moi“ des Corneille und Grillparzers „Ich lebe! lebe!“ herrühren. Auch der letzte Akt der deutschen Tragödie ist gewissermaßen eine Entwickelung der Verse:

„Vivat: per urbes erret ignotas egens,
Exsul, pavens, invisus, incerti laris.“ [4])

Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß Grillparzer sich an Seneca oder an irgend einen anderen Dichter angelehnt habe; wenn man in seinem Drama Ähnlichkeiten mit anderen gleichnamigen Werken findet, so sind sie eben durch den Stoff selbst bedingt.

Euripides besitzt die Kunst, die Charaktere objektiv darzustellen. Sie reden, aber sie wollen uns mit ihren Worten selbst nicht ihre Charaktere beschreiben. — Während die Medea des Corneille sich selbst prüft und findet, daß sie den Jason noch liebt und ihn nicht töten will, denn:

„Jason m'a trop coûté, pour le vouloir détruire“ [5])

läßt die Medea des Euripides durch ihre zornvollen und leidenschaftlichen Worte nur hindurchblicken, daß die Liebe zu dem ungetreuen Griechen es ist, aus welcher ihre Gefühlsausbrüche emporflammen — aber sie sagt es nie.

Die Medea Grillparzers ist die Schöpfung eines fein-erotischen Dichters, und das Bewußtsein, das sie von ihren Gefühlen besitzt, steigert noch ihre Qual. — Dieser sentimentale Zug ist zeitgemäß.

Und in dem Charakter des Jason hat der moderne Geist die ursprüngliche antike Herzensroheit noch mehr abgeschwächt. Bei Euripides ist Jason ein vollkommener Egoist, der in seiner Verbin-

[1]) Die Natur zu vergewaltigen.

[2]) (V, 2.) Ich verliere euch, meine Kinder; aber auch Jason wird euch verlieren.

[3]) Ein neuer Ort, der noch der Wunde harrt.

[4]) „Er lebe; doch er irre hin durch fremdes Land,
Geächtet, scheu, verhaßt und arm und ohne Herd.“ (Oßwald.)

[5]) Jason hat mich zu viel gekostet, als daß ich ihn vernichten könnte.

dung mit Kreusa nur seinen Vorteil sucht, ohne weiteres zugreift und sich sogar über die Entrüstung und, wie er meint, Vernunftlosigkeit seiner Medea wundert.

„Ἐπεὶ μετέστην δεῦρ' Ἰωλκίας χθονὸς
πολλὰς ἐφέλκων συμφορὰς ἀμηχάνους,
τί τοῦδ' ἂν εὕρημ' ἦλθον εὐτυχέστερον
ἢ παῖδα γῆμαι βασιλέως φυγὰς γεγώς." [1] (Vers 551 u. ff.)

Der griechische Dichter hat weder den Rechtsspruch der Amphiktyonen nötig gehabt, noch, wie Seneca und Corneille den Sohn des Pelias, der die Ermordung des Vaters rächen will und die Verbannung des neuangekommenen Ehepaares oder zum mindesten doch der Medea verlangt. Euripides sucht keine weiteren Motive als diejenigen, welche aus dem Charakter des Jason, aus seiner Selbstsucht hervorgehen. Corneille war es, der zuerst die Verwandlung des antiken, absoluten Egoisten in den widerspruchsvollen, vielzügigen modernen Charakter vornahm. Aber er machte aus dem Helden einen Prahlhans, dem er einen erkünstelten Cynismus, Erfahrung in Liebessachen und Verachtung für die Entrüstung der Medea gab. Er schwankt zwischen der noch nicht erloschenen Liebe zu Medea und zwischen der für die Reize der jungen Kreusa. Er erwägt die Vorteile, welche die neue Liebe ihm bieten könnte, und entschließt sich aus Rücksichten für die Kinder für Kreusa. Er drückt der Medea gegenüber Gefühle aus, die er vielleicht wirklich empfindet, der Kreusa wartet er mit Galanterien auf. Bei dem Tode der letzteren bricht er in einen ohnmächtigen Zorn aus, und das tragische und durchaus logische Ende dieses Schwächlings ist der Selbstmord: er durchbohrt sich, als er die Medea durch die Lüfte entschweben sieht.[2])

Grillparzer hat den Charakter des Jason noch mehr vertieft. Die Selbstbeherrschung des Jason ist so groß, sein moralischer Wert derart gesteigert, daß die immer zunehmende Abneigung des zivilisierten Griechen gegen das Barbarenweib, die Liebe zu der anmutvollen Kreusa, seiner Jugendfreundin, der Bann der Amphiktyonen

[1]) „Als ich von Jolkos
Hierherkam, vieles Unheil im Gefolge,
Hätt' einen bessern Fund ich machen können,
Als eines Königskindes Hand, ich Flücht'ger?" (Martin.)

[2]) Der Jason des Seneca behält bis zum Ende eine größere Würde, und als er die schreckliche Gattin sich in die Luft heben sieht, ruft er aus: „Testare nullos esse, qua veheris, Deos." — „Ha, ziehe und künde, wo du ziehest: Götter walten nicht." (Oßwald.)

und die Unmöglichkeit, in Gemeinschaft mit der Kolchierin eine Wohnstätte für sich und seine Kinder finden zu können, zusammenwirken müssen, um ihn zum Entschluß zu bringen, die Medea zu verlassen.

Die beiden Charaktere des Jason und der Medea entwickeln sich in der Trilogie und gelangen allmählich zu den Thaten, die wir sie vollbringen sehen.[1]) Es ist wahr, daß beide durch die Eindrücke der fortwährend auf sie einstürmenden Ereignisse und durch den Kampf zwischen Gewissen und Leidenschaft die Vollkommenheit ihres antiken Wesens verloren haben, aber was ihnen an Kraft abhanden gekommen ist, das haben sie an Feinheit und Tiefe gewonnen. Sie sind lebendige Abbilder der feinfühligen Seelen unseres Jahrhunderts.

Diese Personen verdanken ihre Lebenskraft, ihre Echtheit dem außerordentlichen künstlerischen Scharfblick des Dichters, der wie durch ein Wunder sie in all ihren Erlebnissen vor sich erstehen sah, als er auf die Idee kam, diesen Stoff dramatisch zu bearbeiten. Es war, als er im Jahre 1818 sich mit seiner Mutter in Baden befand und an einem Sommernachmittage den Artikel „Medea" im „Lexicon mythologicum" von Hederich las. Der Plan des Werkes stand sofort fertig vor ihm, und in kurzer Zeit schrieb er den „Gastfreund" und die drei Akte der „Argonauten". Bemerkenswert bei diesem nervösen und überreizten Dichter ist die blitzschnelle Auffassung und der beinahe fieberhaft erregte, hallucinatorische Zustand, in dem er seine Ideen niederschrieb. Die „Ahnfrau" und die „Sappho" verfaßte er in wenigen Tagen, und die Ausarbeitung dieser Trilogie wäre in demselben heißen Gestaltungsdrang beendet worden, wenn er nicht durch den plötzlichen und unnatürlichen Tod seiner Mutter bei der Arbeit unterbrochen worden wäre. Er, der seine Mutter so sehr liebte, daß er sagte, wenn sie stürbe, so solle man ihn mit ihr zusammen begraben, erkrankte nach diesem Schlage und mußte eine Erholungsreise nach Italien unternehmen. Der Plan seines Werkes war ihm, wie er sagte, ganz aus dem Gedächt-

[1]) Es ist leicht begreiflich, daß der Dichter es nur ungern sah, wenn die „Medea" allein aufgeführt wurde, wie es schon geschah, und mit Recht sagt Bulthaupt (III, 60): „Erst wenn wir Zeuge geworden sind, wie der Grieche sich ihres Herzens bemächtigt und ihre Liebe seinem Eigennutz dienstbar macht, können wir die Tiefe ihres Leids und ihrer Tragik ganz ermessen." Und darum that auch Maffei nicht gut daran, den Italienern nur die „Medea" zu übersetzen (Florenz 1879).

nis entwichen. Ungefähr ein Jahr, nachdem er das Werk begonnen hatte, als er nach Wien zurückgekehrt war, und mit der Tochter der Karoline Pichler einige Musikstücke vierhändig spielte, die er mit seiner Mutter öfter gespielt, als er sich mit seiner Trilogie trug, kam ihm plötzlich der ganze Entwurf seines großen Werkes ins Gedächtnis zurück, und so konnte er es denn am 20. Januar 1820[1]) beendigen.

[1]) Laube giebt den 27. Januar 1820 als den Tag der Vollendung der Trilogie an.

Vor Grillparzer war die Medeasage von Klinger, Gotter (Melodram in Prosa), Franz von Kleist (ein „elendes Machwerk" nach Sauer) und von Soden behandelt worden. Es waren Werke von nur geringem Werte. — Unter den Franzosen opferte 1694 Longepierre die Charaktere aller Personen dem der Heldin, die „grande et terrible" (groß und schrecklich) ist (Brumoy, Théâtre des Grecs, Bd. V). Jason ersticht sich. Clément (1779) verzichtete auf alles Übernatürliche und zog den ganzen gewaltigen Stoff in drei Akte zusammen. — Der Engländer Glover (1761) verarbeitete den Stoff zu einer comédie larmoyante. Die zärtliche und verliebte Medea folgt dem Jason nach Korinth (wie im Drama des Herzogs von Ventignano) und tötet ihre Kinder in einem Anfall von Wahnsinn, als sie von Jasons Verräterei erfährt. — Unter den Italienern lehnt sich Dolce an Euripides an; die Kinder sagen einige Worte wie im Grillparzerschen Drama. Niccolini (1782—1861), der sich ebenfalls an Euripides anlehnt und auch noch einige Züge aus Seneca benützt, vertieft die Charaktere etwas. Die Kinder wenden sich an die Mutter wie in der „Medea" von Cesare della Valle (Herzog von Ventignano, Mailand 1824), und in beiden Dramen ersticht sich die Heldin nach ihrer Schreckensthat. Kreusa erscheint bei Ventignano (unter dem Namen Glauca) auf der Bühne, wie bei Corneille, Gozzi, der in allem Euripides folgt, und Grillparzer.

wir uns langweilen, eine Stunde zu dauern, doch kann hier von Langweile nicht die Rede sein. Dieses Wort erscheint vielmehr als eine der Grillparzerschen Bescheidenheiten, wie sie dessen fast übertriebener Selbstkritik und seiner Neigung, gering von seinen Werken zu denken, entsprungen sind, denn weder den Leser noch den Zuschauer stören diese Mängel, und man nimmt gerne gerade diesen Akt als ein Meisterwerk duftiger und warmer Poesie hin.

Alle Dichter haben erfahren, wie schwer die Darstellung eines Menschen in seinem Glücke ist. Während die Poesie so viele Töne zur Schilderung des Schmerzes hat, scheint sie fast der Mittel bar zu sein, die zur Darstellung des Glückes notwendig sind. Daher kommt es, daß, wenn auch immer diese Töne angeschlagen wurden, nur eine gewisse Eintönigkeit vernehmbar geworden ist. Es ist fast so, als ob der Maler sich bemühte, die glühende Sonne nachzubilden.

Grillparzer aber ist dieses Wunder in seinem dramatischen Idyll gelungen, und das ist es, was dieser Dichtung einen so besonderen Wert verleiht. Besonders im vierten Akte sehen wir noch den vollen Glanz des Glückes wie Sonnenschein über die beiden jungen Leute ausgegossen, während düstere Wolken eines unabwendbaren, schweren Wetters am Horizonte schon heraufsteigen. Dieser Zustand, infolgedessen die Liebenden ihrem Verderben entgegengehen, läßt sich aus einer natürlichen Notwendigkeit erklären, welcher der Dichter einen besonderen Zauber, wir wissen nicht zu sagen, ob verlieh oder nicht nahm.

Unsere Teilnahme für das Geschick der Helden dieses Dramas knüpft sich an deren Charaktere, an ihre Natur und an die der Seele und dem Körper dieser Personen angeborene Gesundheit und Reinheit.

Besonders dem Charakter der Hero hat der Dichter eine kraftvolle, an die Antike erinnernde Vollkommenheit zu geben gewußt. Grillparzer wollte, wie er selbst sagte, mit dem zweiten Titel dieses Dramas („Des Meeres und der Liebe Wellen") auf das romantische Element hinweisen, das er in diesen Stoff hineintrug, und gewiß gefiel es ihm hier, wie bei der „Sappho", daß seine Personen Deutsche und nicht Griechen seien, wenn er es in diesem Falle auch nicht besonders aussprach. Aber dennoch erinnern uns die Stileinheit in diesem Werk und die Frische seiner Charaktere an die Antike. „Der große Riß der Zeit" macht sich an diesen Figuren noch nicht bemerkbar, durch dessen Einfluß die Charaktere, wie sie uns von zeitgenössischen Dichtern gegeben werden, in ihren Eigenschaften so widerspruchsvoll, öfter fast krankhaft entgegentreten. Die Personen

unseres Dichters schreiten von Anfang an ihren Zielen entgegen, offen und auf gerader Linie; sie folgen einem verhängnisvollen Gesetze, wie die Helden der griechischen Tragiker. Weder Hero noch Leander denken nach über ihre nach den menschlichen Gesetzen unerlaubte Liebe. Darum schrecken sie nicht zurück vor ihrem Vergehen, darum kennen sie weder Gewissensbisse noch Reue und versuchen in einer fast an Cynismus streifenden Naivität ihr Glück nicht einmal zu verheimlichen, ja sie rühmen sich dessen noch. Sie folgen eben der natürlichen, der zwingenden Macht der Liebe.

Und ebenso folgt auch der Oberpriester einem tief in seiner Seele wurzelnden Gesetze: der Ehrung der Götter, welche die ewige Keuschheit ihrer Priesterin verlangen. Und so zögert er nicht, die Lampe auszulöschen. Der wegweisende Lichtschein ist verschwunden und Leander dem Unwetter und den Wogen des Hellespont preisgegeben. Wie Hero, Leander, wie Kreon, Antigone und die antike Medea, so ist auch der Oberpriester dieses Dramas ein in sich abgeschlossener Charakter.

Heros unbewußte und, man möchte fast sagen keusche Sinnlichkeit erinnert an die lichtvollen Gestalten der antiken Kunst, sie ist, wie Volkelt sich ausdrückt, „ein schönes Stück Natur".

Bemerkenswert ist besonders die Entfaltung des Charakters der Hero vom ersten bis zum zweiten Teile des Dramas. Von dem Punkte an, wo sie als Priesterin der Venus Urania in der Erfüllung ihrer Pflichten ganz aufgeht, bis zu dem Augenblicke, von dem an sie den Leander liebt. Anfangs hat ihr Charakter etwas Sprödes, etwas Herbes. Sie ist streng gegen ihre Dienerinnen und unempfänglich für freundschaftliche Gefühle. Ihre Eltern sind gekommen, um der feierlichen Handlung ihrer Weihung als Priesterin beizuwohnen; aber der hingebenden Zärtlichkeit, welche wir bei Mädchen zu finden gewohnt sind, die unter dem Einfluß der Mütter aufgewachsen sind, ist Hero nicht fähig.[1]) Sie hat auch für ihr Amt als Priesterin

[1]) Für die Beschreibung der wenig glücklichen Familie der Hero hat der Dichter verschiedene Züge aus der eigenen genommen, wenn Hero sagt:

„War ihnen ich doch immer eine Last,
Und fort und fort ging Sturm in ihrem Hause.
Mein Vater wollte, was kein andrer wollte,
Und drängte mich und zürnte ohne Grund,
Die Mutter duldete und schwieg.
Mein Bruder — von den Menschen all, die leben,
Bin ich nur einem gram — es ist mein Bruder." (I. Akt.)

Und Grillparzer erzählt (X, 46): „Ich habe meinen Vater eigentlich zärtlich nie geliebt. Er war zu schroff" — und als er in der Vorahnung des Todes seines

nicht die volle Hingabe. Sie schätzt es zwar hoch und erfüllt ihre Pflichten, aber sie ist keine besondere Freundin des Mystizismus. Vergebens sagt ihr der Oheim, der Oberpriester, daß sie in der tiefen Nacht geheimnisvolle Stimmen im Tempel hören, daß ihr die Göttin ihre Mysterien offenbaren werde. Hero antwortet:

„Verschiednes geben Götter an verschiedne;
Mich haben sie zur Seh'rin nicht bestimmt,
Auch ist die Nacht, zu ruhn, der Tag, zu wirken;
Ich kann mich freuen nur am Strahl des Lichts." (I. Akt.)

Sie besitzt einen klaren und scharfen Verstand, und sie weiß die Vorzüge und Fehler ihrer Umgebung wohl zu unterscheiden. Im Schatten des Tempels, mit dem sie sich innig verbunden fühlt[1]), ist sie als eine gesunde, abgeklärte Natur aufgewachsen, die sich selbst zu genügen weiß.[2])

Hierin ist Hero von Leander ganz verschieden. Ihn hat der Tod der Mutter und die erste unbewußte und ungestüme Regung seiner Jugendkraft, die Ahnung von etwas Ungekanntem, in eine Geistesabwesenheit, in eine Unthätigkeit versetzt, so daß er nicht fähig ist, irgend etwas zu thun, und sich dem Schutze seines Freundes Naukleros hingeben muß. Der Freund ist die Ergänzung des schwärmerischen Jünglings; er ist der Vertreter der männlichen Besonnenheit, etwa wie Milo dem Jason gegenüber steht im „goldenen Vließ", oder wie Mercutio und Romeo sich ergänzen.

Aber der Anblick der neuen Priesterin heilt den Leander plötzlich von seiner Unthätigkeit, flößt ihm Energie und Entschlossenheit ein, und zugleich einen unbändigen Mut und helle Lebensfreude.

Hero dagegen verliert bei dem neuen Gefühle, das für den

Vaters diesem weinend die Hand küßte, sagte der Sterbende: „Nun ist's zu spät!" Von den Brüdern haben wir schon S. 259 gesprochen, und noch im Testament von 1866 sagte Grillparzer: „In ihrer (Kathi Fröhlichs) treuen Anhänglichkeit, ihren vortrefflichen Charaktereigenschaften habe ich, besonders in der letzten Zeit, meinen einzigen Rückhalt in all dem Kummer gefunden, den mir meine Anverwandten von Bruders Seite so reichlich und unablässig bereitet haben." (Fäulhammer, S. 231.)

[1]) „Ja diese Bilder, diese Säulengänge,
Sie sind ein Äußeres mir nicht, ein Totes.
Mein Wesen rankt sich auf an diesen Stützen,
Getrennt von ihnen wär' ich tot wie sie!"

[2]) „Kennst du das Glück des stillen Selbstbesitzes?"
fragt sie die Mutter, und zu dem Oheim meint sie:
„Ich kann nicht finden, daß Gesellschaft fördert:
Was einem obliegt, muß man selber thun." (I. Akt.)

kräftigen, jungen Mann sich ihrer bemächtigt, ihre etwas herbe Charakterstärke und sie giebt sich süßen Träumereien hin.[1])

Unwillkürlich offenbart sich die gesunde Sinnlichkeit ihrer Natur, wenn sie das Lied von Zeus und Leda singt:

„Da sprach der Gott:
Komm her zu mir
In meine Wolken
Neben mir."

Die Scene aber, in welcher der ganze Zauber ihrer zarten Weiblichkeit in der unvergleichlichen Poesie Grillparzers zu Tage tritt, ist die Schlußscene des dritten Aktes, in den Gemächern der Hero.

Die neue Priesterin hat ihre Wohnstätte gewechselt, sie hat die strenge Einsamkeit des Turmes über dem Hellespont gewählt. Die tiefen Eindrücke jenes Tages machen sie müde und dem Hohenpriester gegenüber wortkarg, der sie dorthin begleitet. Sie braucht Ruhe und „Sammlung".[2])

Sie stellt die Lampe vor das Fenster, dann läßt sie sich seufzend auf einen Stuhl nieder:

„Ihr guten Götter,
Wie vieles lehrt ein Tag, und ach wie wenig
Giebt und vergißt ein Jahr!"

Der Monolog, dem diese Verse folgen, giebt mit bewundernswerter Anschaulichkeit die Gefühle wieder, von denen Hero erfüllt ist, und er ist einer der schönsten der modernen Litteratur überhaupt. Hero bewundert von dem Fenster ihrer neuen Wohnstube aus die stille Nacht und das ruhige Meer, und während sie das Geschmeide aus ihrem Haar nimmt, summt sie das Lied:

---

[1]) Hier tritt das Gegenteil von dem ein, was mit den Liebenden von Verona vor sich geht, und zwar — wie auch Bulthaupt (III. 68) sagt — sehr richtig, da das Weib in Grillparzers Dramen im normalen Zustande stärker ist als der Mann.

[2]) Bei dieser Gelegenheit spricht der Priester die so berühmten, so wahren und poetisch so tief empfundenen Worte aus, die ganz aus der Seele unseres Dichters kommen:

„Sammlung? — Mein Kind, sprach das der Zufall bloß?
Wie, oder fühltest du des Wortes Inhalt,
Das du gesprochen, Wonne meinem Ohr?
Du hast genannt den mächt'gen Weltenhebel,
Der alles Große tausendfach erhöht
Und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.
Der Helden That, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schaun, der Gottheit Spur und Walten —
Die Sammlung hat's gethan und hat's erkannt,
Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet." (III. Akt.)

„Und Leda streichelt
Den weichen Flaum“ —

und sich verwundernd ruft sie aus:

„Das ew'ge Lied! Wie kommt's mir nur in Sinn?
Nicht Götter steigen mehr zu wüsten Türmen,
Kein Schwan, kein Adler bringt Verlassnen Trost,
Die Einsamkeit bleibt einsam und sie selbst.“

Und in den folgenden Worten kommt das Gefühl sanfter Ermattung zum Ausdruck:

„Ja denn, du schöner Jüngling, still und fromm
Ich denke dein in dieser späten Stunde,
Und mit so glatt verbreitetem Gefühl,
Daß kein Vergehn sich birgt in seine Falten.
Ich will dir wohl, erfreut doch, daß du fern:
Und reichte meine Stimme bis zu dir,
Ich riefe grüßend: Gute Nacht!“

Leander, der bereits den Turm erstiegen hat, wiederholt ihre Worte und ruft „Gute Nacht!“ — Die Scene, die sich nun abspielt, ist von seltener Schönheit. In ihrem vollen Zauber entwickeln sich hier die natürliche Heiterkeit und der keusche sinnliche Rausch, von dem das ganze Werk beseelt ist. Hero kann sich nicht erklären, auf welche Weise der Geliebte bis zu ihr gelangt ist, und als sie dann hört, daß er den Turm erklettert hat, nachdem er von Abydos aus das Meer durchschwommen habe, kann sie nicht mehr hart sein gegen den mutigen Jüngling, der auf sie schon einen so tiefen Eindruck gemacht hat. Und wenn sie ihn auch gehen heißt, weil sie jetzt ganz ihrem Priesteramte angehöre, so sagt sie es doch mit Duldsamkeit.

Man hört Schritte, und so ist der Scene, die sich in einer erotischen Lyrik hätte verlieren müssen, durch die drohende Gefahr ein dramatisches Gepräge gegeben.

Hero will bei dem ihr angeborenen Schamgefühl anfänglich nicht, daß der Jüngling sich in ihrem Zimmer verstecke, dann aber, von der Notwendigkeit gezwungen, giebt sie es zu und reicht ihm die Lampe, daß er auch sie dort verberge:

„Allein, nicht vorwärts dring', bleib nah' der Thür.“

Es war der Tempelwächter, der die Lampe noch so spät im Turme brennen sah und verdächtige Schritte und Stimmen gehört hatte. Diese Unterbrechung ist mit einem feinen psychologischen und dramatischen Verständnis hier eingeschoben, denn die Gemeinschaft in der Gefahr und die Notwendigkeit, das Geheimnis zu bewahren, bedingt und beschleunigt eine Vertrautheit zwischen den beiden jungen

Leuten. Hero ist nun tief beschämt über Leanders Anwesenheit und darüber, daß er schon so viel Macht über ihre Seele habe.[1]) Aber dieses Gefühl erkennt sie erst, als sie ihn in Gefahr weiß:

„Ich zitterte — doch nicht um mich! — Verkehrtheit!
Ich zitterte für ihn."

Doch die Zuneigung, die sich hier als Mitleid bei ihr äußert, gewinnt die Oberhand in der Seele der Jungfrau, und sie beschwört Leander, nicht wieder den gefahrvollen Weg zurückzugehen, den er gekommen ist.

„Leander, hörst du?
Kehr' nicht den Weg zurück, auf dem du kamst,
Gefahrvoll ist der Pfad."

Und als der vor ihr knieende Jüngling das Wort „Liebe" ausspricht, will sie, die auf die Liebe verzichtet hat, ihm die Überlegenheit der Priesterin zeigen und bedauert ihn, daß auch zu ihm dieses bezaubernde und trügerische Wort gedrungen sei:

„Du armer Jüngling!
So kam denn bis zu dir das bunte Wort,
Und du, du sprichst es nach und nennst dich glücklich?"

dann aber, in einem ganz weiblichen Gefühle, in einer Mischung von Mitleid und Zärtlichkeit, in einer Empfindung, die vielleicht noch nicht Liebe ist, ihr aber vorangeht wie das Morgenrot einem schönen Tage, fügt sie „sein Haupt berührend" hinzu:

„Und mußt doch schwimmen durch das wilde Meer,
Wo jede Spanne Tod; und kommst du an,
Erwarten Späher dich und wilde Mörder!"

Diese von dem Dichter so glücklich erfundene und in höchstem Mitempfinden reflektierende Furcht für den Jüngling läßt die Priesterin nicht zur ruhigen Überlegung, zur Herrschaft über sich selbst gelangen und treibt sie immer mehr dazu, den Regungen ihres Herzens zu folgen.

---

[1]) Und als der Tempelwächter sich wieder entfernt hat, ruft sie aus: „O Scham und Schmach!" sie befiehlt „emporfahrend" dem eintretenden Leander, die Lampe zurückzubringen und bricht, als er sie auffordert, mit ihm den Göttern zu danken, rasch aufstehend in die Worte aus:

„Dank sagst du? Dank? Wofür? Daß du noch lebst?
Das all dein Glück? Entsetzlicher! Verruchter!
Was kamst du her? Nichts denkend als dich selbst
Und störst den Frieden meiner stillen Tage,
Vergiftest mir den Einklang dieser Brust?
O hätte doch verschlungen dich das Meer,
Als du den Leib in seine Wogen senktest!
Wär', abgelöst, entglitten dir der Stein,
An dem du dich, den Turm erklimmend, hieltst,
Und du — entsetzlich Bild! - Leander — o —! (III. Akt.)

Grillparzer benützte gern Empfindungen aus eigenen Liebesabenteuern; wie scharf er beobachtete, das kommt deutlich in dieser so knappen und wahren Scene zum Ausdruck.

Unter den Notizen in der ersten Handschrift (1821) dieses Dramas steht z. B.: „Im dritten Akte zu gebrauchen, wie damals Charlotte, als sie den ganzen Abend wortkarg und kälter gewesen als sonst, beim Weggehen in der Hausthür das Licht auf den Boden setzte und sagte: ‚Ich muß mir die Arme frei machen, um dich zu küssen.‘“ [1])

Und der Schluß dieser Scene, in welcher Hero dem Jüngling alles abschlägt, um ihm einen Augenblick später aus eigenem, fast kapriziösem Antriebe alles, ja viel mehr zu gewähren, als er verlangt, geht offenbar aus einem Eindruck hervor, den ihm ein Erlebnis tief in die Seele schrieb. Leander bittet Hero um die Erlaubnis wiederkommen zu dürfen, um ihr sagen zu können, daß er beim Durchschwimmen des Meeres nicht ertrunken sei.

Hero. „Schicke mir einen Boten!“
Leander. „Ich habe keinen Boten als mich selbst!“
Hero. „Nun denn, du holder Bote, komm denn, komm!“
Leander. „Wann aber komm' ich wieder?“
Hero. „Am Tag des nächsten Fests ... Wenn neu der Mond sich füllt.“
Leander. „Sag: übermorgen; sag: nach dreien Tagen,
Die nächste Woche sag!“
Hero. „Komm morgen denn!“

Dies unerwartete „komm morgen denn!“ macht uns lächeln; aber es stimmt vollkommen mit dem Wesen dieser frischen Mädchennatur überein, denn die junge Priesterin giebt naiv und unbewußt ihren Neigungen nach.

Von unvergleichlicher Anmut ist der Augenblick, in dem sie den Jüngling küßt, damit er alsdann gehe; dabei stellt sie aber die Lampe auf die Erde: „Die Lampe soll's nicht sehn!“ Und die Hände auf dem Rücken „wie ein Gefangener der Liebe!“ — so will es Hero — nimmt Leander den ersten Kuß entgegen. Hero hat ihn geküßt und eilt hinaus. Wie um sie zu verfolgen springt der Jüngling auf, bittet aber sofort: „Wenn ich dir flehe, Hero!“ Aber sie hat die Thür verschlossen, und Leander zweifelt schon, daß er sie noch einmal sehe. Da aber hört er leise Schritte sich der Thür nähern: „So kommt sie wieder? — Götter!“ — jubelt Leander, und der Vorhang fällt.

[1]) Fäulhammer, a. o. O. Seite 113.

Der Zustand eines süßen Halbschlummers, in dem Hero, nachdem Leander gegangen ist, am folgenden Morgen dahinlebt, ihre den ganzen Tag währende leichte Müdigkeit, ihr traumhaftes Gebaren, in dem sie einhergeht, die sie umgebenden Gefahren nicht sieht und sogar nicht merkt, daß ihr süßes Geheimnis schon entdeckt worden — das alles verleiht dem vierten Akte eine wunderbare poesievolle Stimmung.

In all ihren verworrenen und unklaren Ideen blieb der Hero nur die einzige Gewißheit: Leander wird kommen. Dieser Gedanke versetzt sie in eine vollkommene Glückseligkeit, und all die Aufträge, deren Ausführung der Hohepriester von ihr verlangt, nur um sie zu beschäftigen, vermögen sie aus ihrem Traumleben nicht aufzuwecken. Sie erkennt auch des Oheims Absichten nicht, und obgleich sie ihm sagt: „Gesteh' ich dir's: ich bliebe lieber hier!" gehorcht sie doch. — „Ist's noch nicht Abend?" — Das ist der zweite Gedanke, unter dessen Wirkung sie steht.

Sie ist müde; nachdem sie die brennende Lampe auf das Fenster des Turmes gestellt hat, legt sie sich auf eine Bank nieder, und in dem süßen Bewußtsein, daß die Stunde nahe, die ihr den Geliebten wiederbringen werde, schläft sie ein, nachdem aus dem Chaos ihrer Gefühle das Wort „Leander" hervorbrach.[1]) Und das allmähliche Entschlummern in diesen beruhigenden Gefühlen ist von einer solchen menschlichen und poetischen Wahrheit, daß auch diese Stelle der Grillparzerschen Dichtung zu den schönsten der gesamten Litteraturen gehört.

Der Hohepriester löscht aber die Lampe aus:

„Nun, Himmlische, nun waltet eures Amts!"

Der Sturm erhebt sich, und der Tod des kühnen Schwimmers ist sicher.

---

[1]) Der Anfang und der Schluß des wundervollen Monologes, der des knappen Raumes wegen leider nicht ganz wiedergegeben werden kann, sei hier angeführt.

„Wie schön du brennst, o Lampe, meine Freundin!
Noch ist's nicht Nacht, und doch geht alles Licht,
Das rings umher die bunte Welt erleuchtet
Von dir aus, dir, du Sonne meiner Nacht.
— — — — — — — — — — — — — — —
Wie süß, wie wohl! — Komm Wind der Nacht
Und kühle mir das Aug', die heißen Wangen!
Kommst du doch übers Meer von ihm.
Und, o, dein Rauschen und der Blätter Wispeln,
Wie Worte klingt es mir, von ihm mir, ihm, von ihm.
Breit' aus die Schwingen, hülle sie um mich,
Um Stirn und Haupt, den Hals, die müden Arme,
Umfaß', umfang'! Ich öffne dir die Brust —
Und kommt er, sag es an — Leander du?" (IV. Akt.)

Aber die offene, heitere Natur der Hero,

„Im Einklang mit sich selbst und mit der Welt",

ihre jugendliche Lebenslust triumphieren noch. Sie hört, daß ein Sturm wütet, und sieht, daß ihre Lampe erloschen ist.

„Die Götter sind so gut!"

Leander ist nicht herübergeschwommen, denn die Götter selbst haben ja die Lampe ausgelöscht, damit er von dem verabredetem Zeichen nicht angelockt werde, sondern in Abydos bleibe.

Als aber die Leiche des Jünglings zu Füßen des Turmes entdeckt wird, findet sie nur einen Ausruf:

„Leander! — Weh!"

Doch sie ist klug und noch einen letzten Augenblick der Fassung fähig; als ihr Oheim kommt, spricht sie einige oberflächliche Worte, bis sie dann in ihrem Schmerz in beredte und leidenschaftliche Worte ausbricht.[1])

Dann verstummt ihre große Leidenschaft; kraftlos hängen ihre Arme herab, und das Haupt ist ihr vornüber gesunken. Aber sie

---

[1]) Dem Onkel aber, der den Vorfall um der Ehre des Tempels willen verschweigen möchte, entgegnet sie:

„Verschweigen ich, mein Glück und mein Verderben?
Und frevelnd unter Frevlern mich ergehn?
Ausschreien will ich's durch die weite Welt,
Was ich erlitt, was ich besaß, verloren,
Was mir geschehn, und wie sie mich betrübt,
Verwünschen dich, daß es die Winde hören
Und hin es tragen vor der Götter Thron." (V. Akt.)

Auch schont sie nicht den Freund Nauklers, der herzu kam:

„Ringst du die Hände da's zu spät?
Du staunst? Ja, läss'ger Freund!
Er gab sich hin dem wildbewegten Meer,
Beschützt von keinem Helfer, keinem Gott,
Und tot fand ich ihn dort am Strande liegen!" (V. Akt)

ebensowenig sich selbst:

„Und fragst du, wer's gethan? Sieh! dieser hier
Und ich, die Priesterin, die Jungfrau — so?
Menanders Hero, ich, wir beiden thaten's!"

und sie schließt ihren Nachruf an den „Schwimmer sel'ger Liebe" mit Worten des tiefsten Schmerzes an den Freund Leanders:

„Sag: Er war alles! Was noch übrig blieb,
Es sind nur Schatten; es zerfällt, ein Nichts.
Sein Atem war die Luft, sein Aug' die Sonne,
Sein Leib die Kraft der sprossenden Natur;
Sein Leben war das Leben; deines, meins,
Des Weltalls Leben. Als wir's sterben ließen,
Da starben wir mit ihm. Komm läss'ger Freund,
Komm laß uns gehn mit unsrer Leiche." (V. Akt.)

rafft sich noch einmal auf, da sie ihre Schuld an seinem Tode erkennt:

„Der Mord ist stark, und ich hab' ihn getötet"[1])

und will hingehen, ihn zu sehen.

Während sie den Toten lange betrachtet, gesellt sich ihrem Schmerze ein rein physisches Gefühl, und aus diesem heraus eine Todesahnung bei:

„Ich legte seine Hand an meine Brust,
Da fühlt' ich Kälte strömen bis zum Sitz des Lebens."

Und später, nachdem dieser Schmerz ihr das Bewußtsein der eigenen Nichtigkeit, eine wehmütige Resignation, eine Unterordnung unter den allmächtigen Willen der Götter gegeben hat, überkommt sie das Erschaudern vor dem Tode, und sie ruft zu dem Toten gewendet aus:

„Ich möchte gern noch fassen deine Rechte,
Doch wag' ich's nicht, du bist so eiseskalt."

Alle Eindrücke dieser naiven Natur stehen ganz auf der Sinnlichkeit, ohne daß sie dadurch etwas von ihrer menschlichen Vornehmheit verlöre.

Hero verzweifelt nicht und widersetzt sich nicht, als der Oheim ihr die Leiche Leanders nehmen will. Sie ist dem Schicksal ergeben, dem Menschen und Dinge untergeordnet sind; allein das Leben entweicht von ihr, ohne daß sie es mit der Macht des eigenen Willens von sich treibe, wie es die Penthesilea Kleists oder die Bertha in der „Ahnfrau" thut. Hero empfindet sogar Lebensfreude, als sie dem Freunde Leanders die Hand drückt und sie warm findet:

„Du bist so warm.
Wie wohl, wie gut! — Zu leben ist doch süß!"

Das ist tief empfunden, und nur ein großer Dichter konnte dieses letzte Erwachen des Lebens in einer tragischen Person wagen.

Die Handlung endet, wo sie begonnen hatte, im Tempel der Venus, wohin die Leiche gebracht worden war, bevor man sie nach Abydos schickt. Hero ist nun keiner Zurückhaltung mehr fähig und trägt ihre Liebe offen zur Schau, die, wie schon gesagt, der Hohepriester der Welt gerne verheimlicht hätte. Hero spricht aber mit Offenheit von ihrer Neigung und legt Kranz und Gürtel als Brautspende bei dem toten Jüngling nieder. Als die Leiche fortgetragen

[1]) So zu Janthe, denn sie glaubt durch ihre Sorglosigkeit, durch ihren Schlaf Leanders Tod verschuldet zu haben.

werden und die Priesterin dem Oheim folgen soll, willigt Hero wohl ein, will zuvor aber mit ihrer Göttin sich beraten. Sie besteigt mit ausgebreiteten Armen die Stufen des Altars und ruft aus: „Leander! Leander!“ Janthe unterstützt die wankende Hero, diese aber stürzt tot die Stufen hinab.

Dieses Drama wurde nicht mit derselben Eile vollendet, in welcher die früheren geschrieben wurden. Die jugendliche Hast, der Alpdruck seiner früheren suggestiven Schaffensweise hatte ihn verlassen. Der Dichter arbeitete zwar noch immer unter dem lebhaften Eindrucke der Illusion seiner ehemaligen Liebe zu Charlotte und Marie, aber nun war noch Raum zur Reflexion und zur Selbstkritik, die dem Werke zu statten kamen. Wir wissen, daß er in den verschiedenen Umarbeitungen des Dramas jeden äußeren Bühneneffekt zu beseitigen suchte[1]), eben um neben der einfachen Handlung Raum zur breiteren Durchführung seines poetischen Gedankens zu haben. Zweifellos ist es eine reife Kunst, die hier der Dichter gab[2]); eine Kunst, der die leidenschaftliche Glut der Jugend das innere Feuer verliehen hat, bei der aber die Reflexion einer verfeinerten Natur es verstanden, die Leidenschaft zu zügeln und das Ganze mit einem künstlerischen Ebenmaß herauszuarbeiten.

---

[1]) Sauer, a. o. O. S. 71.

[2]) Schon Scherer, der am Anfange seiner ausgezeichneten Abhandlung (Vorträge S. 193) aufrichtig erklärte: „Grillparzer war mir nie sympathisch“, schloß den Artikel über dieses Drama mit den Worten: „Wir möchten dem Dichter zurufen, was der Priester zur Hero sagt: ‚Du bist gereift‘“ (a. a. O. S. 260).

König Ottokars Glück und Ende.

Bevor Grillparzer diese Dichtung begann, machte er eingehende Studien (1819) über den Geschichtsabschnitt, in welchem sich die Ereignisse des Dramas abspielten; und thatsächlich blieb er in seinem Werke der historischen Wahrheit treu.[1])

Es ist ein Stoff aus der Geschichte des Österreich im dreizehnten Jahrhundert, als die Dynastie der Babenberge zu Ende war und nach einem schrecklichen und an Blutthaten reichen Interregnum die Habsburger den Thron bestiegen.

Der letzte Babenberger starb kinderlos 1246; er hinterließ drei Schwestern, von denen die älteste, Margarete, die Gattin jenes Heinrich VII. von Hohenstaufen, dem Sohne Friedrichs II., gewesen war, der als Gefangener 1242 in Apulien starb. Diese Thränen-Königin gelobte, nachdem sie Witwe geworden und kurz darauf auch

---

[1]) Alfred Klaar schrieb ausführlich über die Quellen dieses Dramas in „König Ottokars Glück und Ende. Eine Untersuchung über die Quellen der Grillparzerischen Tragödie“ (Leipzig 1885). Die Vergleiche zwischen dieser Dichtung und der Geschichte, die auch von Lichtenheld in der Schulausgabe erwähnt sind, bezeugen, was wir behauptet haben, und geben Scherer recht, der einige Quellen und namentlich die gereimte Chronik verglichen hat, die dem Ottokar von Horneck zugeschrieben wird, und behauptet hat (Vorträge S. 244): „Die Vergleichung Grillparzers mit den historischen Quellen ist sehr lehrreich. . . . Sein Verfahren kann als Muster und Vorbild für ähnliche Arbeiten dienen.“

Bemerkenswert ist namentlich, daß der Dichter nichts ausläßt, auch nichts „. . . . was ein Stümper für durchweg belanglos“ gehalten haben würde (Klaar, Untersuchung S. 113), und derselbe Verfasser hat recht, wenn er sagt: „Ottokar ist berechnet, ja bis ins kleinste berechnet!“

ihre Kinder verlor, eine ewige Trauer. Vier Prätendenten erstanden, unter ihnen der Kaiser selbst, die sich um die Throne der Herzogtümer Österreich und Steiermark stritten, und sie wollten durch die Waffen entscheiden, wem die Herrschaft über diese Länder zufallen solle. Der schlaue Wenzeslaus von Böhmen, einer der Mitbewerber, faßte den Gedanken, die Margarete seinem Sohne Ottokar zur Gattin zu geben, um seine Ansprüche durch die Rechte der Witwe zu unterstützen. Der Plan glückte; Ottokar heiratete im Alter von einundzwanzig Jahren (1252) die schon dreiundvierzig Jahre alte Margarete und erhielt so die Herrschaft über Österreich, mit welcher er noch im selben Jahre, nach dem Tode seines Vaters, die Krone Böhmens vereinte. Er besiegte 1260 die Ungarn bei Kroissenbrunn, schloß Frieden und sicherte sich durch die Heirat mit Kunigunde, der Nichte des Königs Bela, 1261 das Herzogtum Steiermark, nachdem er die Margarete aus Staatsgründen verstoßen hatte, und auch weil sie schon in vorgerückten Jahren war und ihm keinen Thronfolger mehr schenken konnte. 1269 wurde Ottokar durch einen Erbvertrag auch noch Herrscher über Kärnten und Krain.

Um seinen Erfolgen die Krone aufzusetzen, wünscht Ottokar zum Kaiser ernannt zu werden, wenn er auch nicht gerade zeigt, daß ihm viel an dieser Würde gelegen ist. In der That war er derjenige unter den Rivalen, der die meisten Aussichten auf die Erfüllung seiner stillen Wünsche hatte; aber Rudolf von Habsburg wurde 1273 gewählt.

Der neue Kaiser lud dreimal vergeblich Ottokar zu einer Zusammenkunft ein, um die Lehensverträge festzustellen. Da aber Ottokar nicht erschien und den kaiserlichen Boten gegenüber Ausflüchte machte, that Rudolf ihn 1274 in Acht und Bann. Erst 1276 entschloß sich Ottokar zu einem Übereinkommen mit dem Kaiser, durch welches ersterer alle deutschen Provinzen abtreten mußte und nur die Erbstaaten Böhmen und Mähren als Lehen behalten durfte. Um die Erfüllung der Verträge entstanden aber Zwistigkeiten, welche durch die Waffen geschlichtet werden mußten, und so wurde 1278 die Schlacht auf dem Marchfelde geschlagen, in welcher Ottokar von seinem General Milota verraten und von zwei Rittern im Kampfe getötet wurde, trotz Rudolfs ausdrücklichem Befehle, den König Ottokar zu schonen.

Das Drama beginnt mit der Verstoßung der Margarete, wie überhaupt alle geschichtlichen Ereignisse sich auch in dem Werke abspielen. Nur eine Freiheit hat sich der Dichter erlaubt, und zwar die, daß

er der dramatischen Perspektive zuliebe die Ereignisse zusammenzog, die sich in Wirklichkeit in einem Zeitraume von siebzehn Jahren abwickelten.[1]) In der Zeichnung der Charaktere aber folgte er eingedenk Lessings Wort, daß dieselben dem Dichter heilig sein müßten, den historischen Angaben und der Tradition.[2])

Besonders hat Grillparzer den Charakter Rudolfs von Habsburg, wenn er auch der Geschichte folgte, doch nach jenem Bilde traditioneller, volkstümlicher Gunst dargestellt, so, wie der große und gutmütige Begründer der habsburgischen Monarchie in dem Herzen seiner österreichischen Unterthanen fortlebte. Der Dichter selbst sagt (X, 115): „Wenn nun zugleich aus dem Untergange Ottokars die Gründung der habsburgischen Dynastie in Österreich hervorging, so war das für einen österreichischen Dichter eine unbezahlbare Gottesgabe", und man kann sogar behaupten, daß das historische Ereignis die beseelende Idee des Werkes ist und dem ganzen eine besondere

[1]) Es war besonders bedeutungsvoll, daß der Dichter in dem ersten Akte alle die glücklichen Ereignisse der Herrschaft Ottokars anhäufte, um dann, wie in der Geschichte des Polykrates, durch den Umschlag des Glückes eine um so größere Wirkung erzielen zu können. Grillparzer gedachte 1822 eine Tragödie „Die Glücklichen" zu schreiben, mit Amasis, Polykrates und einem dritten. Aus diesem Werke sollte hervorgehen, daß das Glück niemandem stand hält, am wenigsten von allen dem Vermessenen. In der sinkenden Handlung treffen wir einen ähnlichen Punkt. Wie eine Drohung der Nemesis empfinden wir schon im ersten Akte das blitzartig auftauchende Motiv der schuldvollen und für Ottokar unheilvollen Liebe zwischen der neuen Königin Kunigunde und dem Ritter Zawisch. Geschichtlich weiß man nicht, wann diese Liebe begonnen hat — denn von ihr sagen nur zwei Quellen (vergl. Klaar, S. 23) —, nur eins ist sicher, daß die Liebenden nach Ottokars Tode sich geheiratet haben. Geschichtlich unsicher ist die Gestalt der unglücklichen Bertha, der Nichte des Zawisch, die, von Ottokar betrogen, im Wahnsinn endet wie die Bertha in der „Ahnfrau". Gewiß ist es jedoch, daß der Böhmenkönig galante Abenteuer liebte, und einige Überlieferungen stellen sogar seinen Tod mit der Rache um ein Weib in Verbindung. — Erfunden ist der Aufenthalt Rudolfs am Hofe zu Prag. Andererseits aber berichten einige Überlieferungen von militärischen Diensten, die Rudolf dem Böhmenkönige geleistet haben soll, und erzählen, daß er an der Schlacht bei Kroissenbrunn teilgenommen habe. Erfunden ist auch die Teilnahme des Grafen von Habsburg an dem Heereszug gegen die heidnischen Preußen. Aber das widerspricht nicht dem frommen Charakter Rudolfs, wie er ja allen auch durch die Ballade Schillers bekannt ist, die auf einer Thatsache beruht. — Im großen und ganzen hatte der Dichter wohl recht zu sagen (X, 115), daß er „beinahe alle Ereignisse, die ich (Grillparzer) brauchte, in der Geschichte oder Sage bereitliegend vorfand".

[2]) Obgleich Grillparzer (X, 116) selbst sagt: „Über welchen Charakter irgend einer historischen Person ist man denn einig? Der Geschichtschreiber weiß wenig, der Dichter aber muß alles wissen."

Bedeutung giebt. Das historische Motiv liegt auch dem Enthusiasmus zu Grunde, der die ganze Masse der Geschehnisse durchweht; es verleiht ihnen Leben und Bedeutung. Schon diese geschichtliche Bedeutung scheint uns an und für sich wichtig genug, um dem Drama den Tadel zu nehmen, der ihm auch von Kritikern wie Volkelt nicht erspart wurde — der Vorwurf nämlich, daß eine große geschichtliche Idee diesem Werke mangele. Es ist wahr, daß der Dichter den Geschehnissen einen großen historischen Zug im modernen Sinne nicht gab, da er seine Personen nicht zu Vertretern abstrakter, aus einer synthetischen Philosophie der Geschichte hervorgehenden Ideen gemacht hat, sondern sich mit der objektiven Darstellung der ihnen eigenen thatsächlichen Bedeutung begnügte. Das erscheint uns aber nicht als ein Fehler, denn sie gewinnen auf diese Weise an Ursprünglichkeit, Greifbarkeit und dramatischer Kraft, wie sie eben den Figuren nie eigen sein können, die große symbolische Ideen vertreten, denn bei solchen Gestalten liegt die Größe eben in der Idee; was uns aber den Ottokar interessant macht, das ist seine Persönlichkeit. Aber noch ein anderes trägt dazu bei, unserem Drama und besonders dem Charakter des Helden Wirksamkeit zu verleihen.

Grillparzer hatte schon in seinen frühesten Jahren[1]) daran gedacht, diesen Stoff zu behandeln, und er arbeitete ihn nun aus, als die Welt noch von dem Sturze des großen Napoleon widerhallte. Jene Zeiten, die das Emporsteigen und den jähen Sturz dieses Riesen sahen, mußten ihren Einfluß auch auf die Litteratur geltend machen, und so wurden die Ereignisse mit Bewunderung, Ver-

[1]) Im Jahre 1809 gedachte er einen „Friedrich den Streitbaren", jenen Friedrich, der auch mit dem Kaiser in Zwistigkeiten geraten war, dramatisch zu gestalten, und er kam um 1817 und 1821 darauf zurück (Sauer a. o. O. S. 48). Ein Fragment des ersten Aktes, das namentlich durch den unschlüssigen, ganz Grillparzerischen Charakter des jungen Frangipani bemerkenswert ist, sowie auch ein großer Teil von dem Plane des Dramas befinden sich im Bd. 14 (S. 31—41). 1819 wollte Grillparzer den Stoff des Ottokar in einem epischen Gedichte („Die Schlacht am Marchfeld") behandeln, von dem einige Fragmente erhalten sind. Die „Rudolphias" des würdigen Prälaten, aber mittelmäßigen Dichters Ladislaus Pyrker erschien 1827, als das Grillparzerische Drama schon beendet war (1823). Was frühere deutsche Dramatiker diesem Stoffe abgewonnen hatten, durfte Grillparzer leichten Herzens ignorieren, auch Kotzebues im Jahre 1815 in Wien aufgeführtes, seichtes und schwächliches Drama: „Rudolf und Ottokar". Lope de Vegas Ottokarstück („La imperial de Oton") war ihm nach seiner eigenen Behauptung damals noch unbekannt (Sauer a. o. O. S. 49). Farinelli (a. o. O. S. 67 68) meint entgegen Sauer, dies allerdings ohne überzeugende Gründe,

wünschungen, Schmerz, aufatmend oder in dem Gefühle der Erleichterung künstlerisch dargestellt. Der unglückliche Kleist hat seinen heftigen „Katechismus eines Deutschen" gegen ihn gerichtet und rief den Befreier wach, der die Verwegenheit Napoleons strafen und das Vaterland entbürden sollte, so wie der Hermann des Kleistschen Dramas.[1]) Von dem ersehnten Arminius, den Kleist in seiner „Hermannsschlacht" zu gestalten wußte, hat der Rudolf unseres Dramas, der ebenfalls den verwegenen Eroberer besiegte, die Größe, die Gutmütigkeit und die Einfachheit mit

daß Grillparzer die Lopesche Dichtung damals schon gekannt habe, erkennt aber auch an (S. 66): „Zur dramatischen Behandlung der Schicksale Ottokars brauchte Grillparzer nicht erst durch Lope aufgemuntert zu werden." Unter den Plänen Matthäus Collins befand sich ein Ottokardrama und auch die Karoline Pichler hatte sich des patriotischen Stoffes bemächtigt. Über das Drama von Kotzebue sagt Grillparzer (X, 127): „Ottokar . . . in dem der Held zu einer Art Kinderschreck gemacht war."

[1]) Noch sehr jung, 1810, hatte auch Grillparzer zwei Dramen begonnen, die er aber nicht zu Ende führte und in denen sein Verlangen nach Befreiung von dem Napoleonischen Joche durchbrach: „Spartakus" und „Alfred der Große". Das Fragment von „Spartakus", von dem uns der erste Akt erhalten ist, ist im Schillerischen Stile geschrieben. Die Liebe zu einem römischen Mädchen hat den Helden ganz umfangen:

„In dessen Busen nur für zwei Gefühle,
Für zwei Entschlüsse Raum war: Freiheit
Und Haß gen Rom, das allverschlingende . . ."

der Ruf: „Wann wird ein Retter kommen unserm Unglück?" und das Verlangen nach Rache, wie:

„ . . . . . jeden
Von meinen Seufzern sollte mir mit Wucher
Das Todesröcheln eines Römers zahlen!"

oder im „Alfred", wo in den beiden erhaltenen Akten der Shakespearsche Stil nachgeahmt ist:

„Ich wein' um euch und um mein Vaterland!"

und

„Wir wollen unser Leben hoch verkaufen
Und an des Vaterlandes Scheiterhaufen
Als treuergebne Diener fechtend fallen!"

kommen gewiß ganz aus dem Herzen des Dichters, der ein ebenso begeisterter Patriot wie sein Vater war. Trotzdem fühlte er sich aber von der Napoleonischen Größe wie von einer magischen Kraft angezogen, und obgleich der junge Dichter kein Freund von militärischem Prunk war, so ging er doch, die Paraden zu sehen, die der Franzosenkaiser im Jahre 1809 in Wien abhielt. „Er bezauberte mich wie die Schlange den Vogel" (X, 46). Später hätte er gerne Napoleon zu dem Helden eines Dramas gemacht, aber die über viele Jahre und Orte zerstreuten Ereignisse widerstrebten dem nach Geschlossenheit verlangenden dramatischen Gefüge. Doch nach des Kaisers Tode widmete Grillparzer ihm einige beredte Strophen (I, 107 u. folg.).

einer Mischung von Unparteilichkeit und Mäßigung, wie sie der Held Kleists nicht besitzen konnte, denn dieser wurde in einer Epoche geschaffen, in welcher der Gedanke an eine Überwindung Napoleons als eine Utopie erscheinen mußte.

Das Andenken an den großen und populären Napoleon verlieh ohne Zweifel dem Ottokar unseres Dichters Leben und Gestalt, und Grillparzer konnte deshalb auch seinem Helden Plastizität geben, uns ihn interessant machen, wie es sonst bei diesem Helden des Mittelalters, dem Führer der Böhmen, nur schwerlich hätte möglich sein können.

Einen bemerkenswerten Berührungspunkt hat, wie der Dichter selbst sagte, der alte Held mit dem modernen. Von beiden wendet sich das Glück, nachdem sie ihre erste Gattin verstoßen haben.

In diesem Drama sind, wie von allen Kritikern anerkannt wird, sämtliche Charaktere individualisiert und vertieft. Dem Dichter treten in der Geschichte schon wohlgeformte und eigenartig organisierte Menschen entgegen, so daß die psychologische Durchführung, die Individualisierung derselben, schon vorgezeichnet war. Namentlich ist Ottokar in seinem Ungestüm, in seiner Großmut, in seiner Unmäßigkeit in der Freude wie im Schmerz, in seiner Unfähigkeit sich zu beherrschen, in seinem Mangel an Rücksichten gegen seine Umgebung[1]) — Eigenschaften, die den Halbbarbaren beweisen — in seiner Auffassung der Herrschaft als Despotismus ein sehr gelungener Charakter.

Er ist der vom Glück begünstigte Eroberer, der sich selbst und seinem Glücke vertraut und kein anderes Gesetz als seinen Willen kennt.[2]) Charakteristisch ist sein Zutrauen zu den Leuten und sein Haß gegen das Mißtrauen:

„O, Argwohn, Spürhund aus des Teufels Meute!"

[1]) So z. B. gegen den Bürgermeister von Prag, von dem er sich die Stiefel ausziehen läßt, gegen die Gesandten der Tataren und gegen die Großen seines Reiches.

[2]) So unterbricht er sich, als er die Gründe aufzählt, aus denen er sich von Margarete scheiden lassen will:

„Allein, wozu noch lange eins und zwei?
Denn erstens, zweitens, drittens: 's bleibt dabei!"

So müssen die Böhmen einen Teil der Stadt räumen, um ihn den Deutschen als Wohnsitz zu überlassen. Freilich befiehlt Ottokar dies, um die Kultur und den Wohlstand des Landes zu fördern — aber trotzdem bleibt es eine Gewaltthat.

Er ist aber zu leichtgläubig und merkt daher nicht die Intriguen, mit denen er umsponnen wird, und in die sogar seine Gattin selbst mit hineingezogen worden ist.

So selbstbewußt er aber im Glück ist, so rasch und unvermittelt tritt eine vollständige Entmutigung bei ihm ein, als das Glück sich von ihm abwendet. Er ist eine wilde, aus Extremen zusammengesetzte Natur. Und es ist ein feiner Zug von dem Dichter gewesen, auf den Ottokar die Überlegenheit einer der Selbstbeherrschung fähigen Natur wirken zu lassen — in diesem Falle die des Kaisers Rudolf. In seiner Einfachheit, in der Bescheidenheit seines ganzen Wesens, das er aber, wenn nötig zu absoluter Festigkeit und erhabener Würde zu steigern weiß, übt Rudolf mit seinen stahlgrauen Augen eine wahre suggestive Kraft auf den feurigen König der Böhmen aus. Ottokar beugt sich dem Willen des Kaisers trotz der prunkhaften Breitspurigkeit, in der er auftritt, liefert ihm aus, was er verlangt und empfängt knieend die Reichslehen. — Die vollkommene Niedergeschlagenheit Ottokars nach dieser Demütigung[1]), die von den Kritikern schon so oft getadelt und als eines Helden unwürdig erachtet wurde, scheint uns gerade die notwendige Ergänzung seines, wenn man so sagen darf, aus Instinkten zusammengesetzten Charakters zu sein. Ottokar muß dem ganz aus Vernunft und Willenskraft bestehenden Charakter Rudolfs unterliegen, fast freiwillig unterliegen und dann den tiefsten Schmerz darüber empfinden. Diese Erniederung, der wieder eine Aufrichtung folgen muß, ist mit der vollständigen, bis zur Feigheit herabreichenden seelischen Vernichtung des Prinzen von Homburg bei Kleist vergleichbar. Beide Regungen, obgleich sie im Widerspruch zum Heldentypus stehen, beruhen auf den individuellen Naturen der Personen und müssen daher hingenommen werden.

Die urwüchsige Natur Ottokars ist trotz ihrer Heftigkeit und Ungerechtigkeit keine böse. Ottokar hat sogar einen Teil natürlicher, angeborener Güte.[2]) Die Gewissenhaftigkeit, die dem Kaiser zu-

[1]) Ottokars Demütigung wird dadurch noch größer, daß Zawisch, der Geliebte der Königin, mit seinem Schwerte die Schnüre des Zeltes durchschlägt, in das sich Rudolf und Ottokar zurückgezogen haben, so daß die Vorhänge fallen. Zawisch thut dies, damit alle den knieenden Böhmenkönig sähen und daß dadurch in dessen Seele der Rachedurst erwache, der ihn noch ganz zu Grunde richte. Diese That ist nicht historisch; Berichte haben sie dem Rudolf selbst zugeschrieben. (Vergl. Klaar, a. o. O. S. 81, und Lichtenheld, a. o. O. S. 21.)

[2]) Grillparzer selbst zog einen Vergleich zwischen Ottokar und Napoleon und sagte (X, 114): „Beide, wenn auch in ungeheurem Abstande, thatkräftige

geschworenen Verträge zu halten, die Zuneigung zu seinem Kanzler Braun von Olmütz, das Bewußtsein der eigenen Schuld und die Reue in der herrlichen Scene vor der Schlacht bei der Leiche der Margarete, die er unerwartet in ihrem Sarge in einem Turme findet[1]) — dies alles zeigt uns die guten Seiten seines Charakters. Und diese gute Eigenschaft nehmen wir gerne als wahr hin und versöhnen uns mit ihm. Trotzdem kann uns aber Ottokar nicht groß und als unserer Liebe würdig erscheinen. Wir können diesen Böhmen-König menschlich begreifen, entschuldigen und bedauern, aber weder bewundern noch lieben.

Der Bau dieses an Ereignissen und Personen so reichen Dramas ist einfach und klar. Das Interesse, das eigentlich nur an das Glück des Helden und an seinen plötzlichen Sturz geknüpft ist, bleibt wach, auch während all der Episoden, die geschickt und eng mit dem Ganzen verflochten sind.

Die Hauptepisode ist die Intrigue des Zawisch-Rosenberg mit der Königin Kunigunde. Die böhmische Familie der Rosenberge, die sogar glauben, Ansprüche auf den Thron erheben zu dürfen, ist

---

Männer, Eroberer, ohne eigentliche Bösartigkeit, durch die Umstände zur Härte, wohl gar zur Tyrannei getrieben"; und von Napoleon, durch den er auf die Idee seines Ottokar kam, sagte er (IX, 72): „Er ist nicht grausam von Natur, kaum hart, und doch begeht er Härten und Grausamkeiten, wenn die Ausführung seiner Pläne es fordert."

[1]) In dem Drama erfahren wir, daß der Leichnam der erst gestorbenen Königin Margarete nach Lilienfeld gebracht werden sollte. Margarete hatte sich nach Krems zurückgezogen und wurde von da von „Streifern" des Heeres Ottokars vertrieben; sie wollte nach Marchegg zum Kaiser, starb unterwegs und ihr Leichnam wurde in dem bereits erwähnten Turm niedergestellt. Grillparzer ließ sie 1278 sterben (der historische Sterbetag fällt in das Jahr 1267). Daß jedoch der Dichter den Ottokar, als er die Königin nennen hört, glauben läßt, es sei Kunigunde, dünkt uns nicht so schön, wie es Klaar vorgekommen ist (a. o. O. S. 27). Schön aber ist die durch diese Scene bedingte Bekehrung Ottokars:

„Bist heimgegangen, treue, fromme Seele,
Mit dem Gefühl des Unrechts in der Brust,
Und stehst wohl jetzt vor Gottes Richterstuhl
Und klagst mich an, rufst Rache wider mich!
O, thu's nicht, Margarete, thu es nicht!
Du bist gerächt. Um was ich dich und alles gab,
Gefallen ist's von mir, wie Laub im Herbst;
Was ich gesammelt, ist im Wind zerstoben,
Der Segen fort, der fruchtend kommt von oben,
Und einsam steh' ich da, von Leid gebeugt,
Und niemand tröstet mich und niemand hört mich!
— — — — — — — — — — — — — —.
Du hast mich oft getröstet; tröste nun!
Streck' aus die kalte Hand und segne mich!" (V. Akt.)

von dem Könige beleidigt worden. Dies erklärt teilweise ihren Verrat und die unheilvolle Rolle, die ihre Mitglieder dem Könige gegenüber spielen. Und so ist es auch durchaus wahrscheinlich, daß Milota ihn in der entscheidenden Schlacht verrät, aus Haß, den er wie die ganze böhmische Aristokratie gegen den verwegenen König hegt, weil er die Deutschen so begünstigte. Besonders Zawisch ist eine wohlgelungene Figur. Er ist ein skeptischer Heuchler, der aber doch nicht unsympathisch wird; er ist ein in allen Listen erfahrener Ritter und Dichter, der das Herz der Königin zu erobern weiß[1]), um seinem Eigensinn, seinem Rachedurst gegen Ottokar Genüge zu thun. Er ist ein dämonischer, ein böser Geist neben Ottokar, ausgestattet mit der Schlauheit und der Erfindungsgabe, mit den Eigenschaften des Diplomaten, die dem Könige fehlen.

Auch die Königin Kunigunde ist gut gezeichnet. Sie bedeutet für Ottokar einen Teil der Strafe, die ihn treffen mußte, nachdem er die erste Gattin verstoßen hatte. Die leidenschaftliche und grausame Ungarin verrät den Gatten, um sich für die in der Ehe erlittenen Enttäuschungen zu rächen. Sie glaubte die Sorgen und Ehrungen der Herrschaft mit Ottokar teilen zu dürfen, während sie sich damit begnügen mußte, nur dessen Gattin zu sein.

Die grausamen Verspottungen, deren auch die volkstümliche Überlieferung Erwähnung thut (vergl. Klaar, a. o. O. S. 84), und mit denen das ehrgeizige Weib den Gatten empfängt, nachdem er sich vor dem Willen des Kaisers gebeugt hatte, bringen ihn zu dem Entschlusse, sich zu empören, und treiben ihn zu dem Kriege, der ihn das Leben kosten sollte.

Hier äußert sich plötzlich in dem Gedemütigten und Gebrochenen — in dem Helden, der sonst so thatkräftig ist, daß er, wie Volkelt bemerkt, einzig unter den Figuren unseres Dichters dasteht — der echt Grillparzerische Zug der Schwäche, der Unentschlossenheit. Das ist, wie wenn aus atavistischen Gründen plötzlich unter eigentümlichen Umständen oder durch eine Krankheit in dem Gesichte eines Menschen ein besonderer Zug auftaucht und so eine während einer langen Zeit unbeachtet gebliebene Ähnlichkeit des Betreffenden mit seinen Verwandten wieder zu Tage fördert.

[1]) Im Manuskript schloß der kurze Monolog des Zawisch im Anfange des zweiten Aktes mit den Versen:

„Ei, Ottokar, was gilt's, die Kunigunden
Sind Weiber, wie's die Bertha sind. Frisch auf,
Es sei gewagt!" (Klaar, a. o. O. S. 11.)

Ottokar hat sich für den Krieg entschieden, allein in dem letzten Augenblick hält er inne: „Doch holt mir meine Frau!“ er wartet ihr Wort ab, um erst dann den verhängnisvollen Schritt zu thun. Erst als sie ihm sagt: „Kein Mutiger zweifelt da!“ zerreißt der König vor dem Herold das Schreiben des Kaisers, den Vertrag, der seine Unterwerfung befestigen sollte.

Der Schluß dieses vierten Aktes ist Shakespeares würdig. Ottokar, noch ganz von dem Gedanken der Auflehnung gegen den neuen Kaiser entflammt, erteilt seine Befehle für den bevorstehenden Krieg. Es ist der erste Tag, an dem er wieder Prag betrat, nachdem er nach der Überlieferung ein Jahr lang beschämt und unerkannt in seinem Lande umhergeirrt war. Seit zwei Tagen hat er nichts gegessen und nicht geschlafen. Seine Gedanken werden plötzlich unklar, seine Entschlossenheit, seine Fähigkeit, rasch Befehle zu geben, hat er verloren. Er wird unsicher, widerruft, um auch seine neuen Worte wieder umzustoßen, dann streckt er sich auf eine Bank nieder:

„Wie wohl es thut, die Glieder auszustrecken,
Ist einer müd'!“
— — — — — — — — —
„Doch holt mir meine Frau . . . . .
Sie soll zu mir sich setzen, soll mir sprechen,
Bis sich der Schlaf auf meine Wimpern senkt!“

Da diese aber seinem kindlichen Wunsche nicht nachgiebt und nicht kommt, legt Ottokar das Haupt in den Schoß seines treuen Kanzlers Braun von Olmütz und schläft ein. Der mächtige König, der Held in so vielen Schlachten, fühlt nun, von den Schlägen des Schicksals niedergedrückt, vor dem Tage, an dem er seine letzte Karte ausspielen soll, das Bedürfnis nach körperlicher Ruhe und das Verlangen nach Liebe, nach Zärtlichkeit. Ein Gefühl, das er vielleicht seit seiner Kindheit nicht mehr kannte.

Auch die Sprache in diesem Drama ist kraftvoll und anschaulich. Sie ist manchmal sogar derb, doch ohne unnötige Tiraden, frei von Sentenzen. Selten sind längere Reden, von denen wir besonders die nicht entbehren möchten, welche wie ein Hymnus auf die Heimat klingt (III. Akt). Rudolf spricht manchmal im Volkston, in schmuckloser Einfachheit, und dies ermöglicht am besten den Ausdruck seines gutmütigen Charakters. Um so wirkungsvoller sind dann

aber die feierlichen Momente, in denen seine Worte sich zu einer erhabenen Beredsamkeit aufschwingen.[1])

Wenige Dramen sind so verschieden beurteilt worden als gerade dieses. Sogar der aufrichtige und enthusiastische Patriotismus, der die Verherrlichung Österreichs und seiner Monarchie bezweckt, wurde mißverstanden, und die Zensur hielt das Manuskript über ein Jahr lang zurück.[2]) Aber bei der ersten Aufführung im Burgtheater, am 19. Februar 1825 wurde das Drama mit Begeisterung aufgenommen, und um die erste Ausgabe des Buches riß man sich. Es wurde am Tage der ersten Aufführung in der Wallishauserschen Buchhandlung ausgegeben, und an diesem einen Tage sollen 600 Exemplare abgesetzt worden sein (Laube). Nach Grillparzers eigener Angabe (5. Ausg., Bd. 19, S. 119) waren es 900. Ein Kritiker, der abfällig über das Drama sprach, mußte eine Zeit lang Wien verlassen. Nach verschiedenen Aufführungen aber verschwand das Werk von der Bühne. Seit 1856 wurde es wieder gegeben und mit wachsendem Beifall aufgenommen.

Wie schon erwähnt, sind die Kritiken über diese Dichtung sehr verschieden ausgefallen; sie liegen von der absoluten Verurteilung bis zur maßlosen Bewunderung vor.[3]) Und wirklich bieten die

[1]) So in dem Gespäche mit Ottokar:

„Ich bin nicht der, den Ihr voreinst gekannt!
Nicht Habsburg bin ich, selber Rudolf nicht;
In diesen Adern rollet Deutschlands Blut,
Und Deutschlands Pulsschlag klopft in diesem Herzen.
Was sterblich war, ich hab' es ausgezogen
Und bin der Kaiser nur, der niemals stirbt.
— — — — — — — — — — — — —
Die Welt ist da, damit wir alle leben,
Und groß ist nur der ein' allein'ge Gott!
Der Jugendtraum der Erde ist geträumt,
Und mit den Riesen, mit den Drachen ist
Der Helden, der Gewalt'gen Zeit dahin."

Der erste Entwurf dieser Dichtung trug den Titel: „Eines Gewaltigen Glück und Ende".

[2]) Dies infolge der Intriguen böhmischer Würdenträger, die ihren größten König in ein wenig günstiges Licht gestellt sahen. Der Dichter erhielt sogar Drohbriefe von Prager Studenten. Das Manuskript wurde durch einen Zufall gerettet. Eines Tages fragte die Kaiserin Karoline Auguste ihren Vorleser, den dramatischen Dichter Matthäus Collin, ob nicht ein neues, interessantes Werk geschrieben worden sei. Und Collin sprach ihr von dem Manuskripte, das bei der Zensurbehörde lag.

[3]) Nach Carlyle (Volkelt, a. o. O. S. 17) sind die Personen in dem Stücke „größtenteils bloße theatralische Automaten, die nur eine mechanische Existenz besitzen". Und für diesen englischen Kritiker ist Grillparzer nur ein Winkel-

Breite des Werkes und die Individualisierung des Helden Gelegenheit zu den verschiedensten Beurteilungen.

Uns scheint aber dieser „König Ottokar" als historisches, als nationales und deshalb patriotisches und naturgemäß volkstümliches Drama nicht übertroffen worden zu sein. Denn es befriedigt nicht nur den Volksgeschmack, sondern es genügt auch den Anforderungen des Ästhetikers. Wenn die Ereignisse sich in diesem Drama auch derart anhäufen, daß sie geräuschvoll genannt und als Effekthascherei angesehen werden können — was ja gerade Carlyle tadelte, so kann man entgegnen, daß in Shakespeares Historien viel mehr

---

dichter. Scherer urteilt in seinen „Vorträgen und Aufsätzen" S. 240 (auch bei Volkelt S. 198): Der Held des Stückes sei „ein Prahlhans, kindisch, roh, verblendet, ohne Kraft und Größe, kurz, nicht geeignet, Teilnahme zu erwecken". Andere, wohlwollendere Kritiker, wie Lichtenheld (a. o. O. S. 38) und Fäulhammer (S. 96) fanden ihn zu unsympathisch und zu unbedeutend. Bulthaupt (III, 90) nennt ihn einen „Durchschnittstypus", einen Typus der für alle Zeit verewigt wurde im „Macbeth", im „Richard III", im „Fiesko" und im „Wallenstein". Andererseits lobt Volkelt (S. 15) den Fortschritt des Dichters in der Darstellung der Individualität und sieht in Ottokar eine zum Herrscher geborene Natur, wie sie bei unserem Dichter nicht wieder zu finden sei. — Mahrenholz (S. 72) beurteilt die beiden Personen des Ottokar und des Rudolf, sowie das ganze Drama, als sehr gut gelungen, und fand, daß in den ersten drei Akten „die großartige Kraft der Shakespeareschen Historien, im ersten auch Schillers unvergleichliches Expositionsgeschick nahezu erreicht" worden sei. Auch Fäulhammer hat gefunden, daß die beiden ersten Akte ausgezeichnet und ganz im Geiste der Shakespeareschen historischen Dramen seien. Sauer (a. o. O. S. 50) sagt: „Aber nicht bloß die dramatische Technik, nicht bloß die Ausführung im einzelnen weist einen wesentlichen Fortschritt gegenüber Grillparzers früheren Dramen auf und zwingt uns zu der hellsten Bewunderung; auch der innere Gehalt des Dramas ist unermeßlich reich, auch die tragische Verwickelung erweist sich der vorurteilslosen Betrachtung als tadellos." Und Koch endlich urteilt (S. 38) über „König Ottokar" und über den „Bruderzwist": „Beide Dramen stehen hinter keinem der Shakespeareschen Historien, vielleicht Richard III ausgenommen, zurück. Die Vereinigung des historisch-politischen Interesses mit rein menschlich ergreifendem Inhalte ist beide Male dem Dichter in reinster Vollendung geglückt."

Und ein dramatischer Dichter endlich, Friedrich Hebbel, schrieb, nachdem er die beiden ersten Akte gelesen hatte, in sein Tagebuch, daß, wenn die folgenden Akte den beiden ersten entsprächen, der „König Ottokar" die beste historische Tragödie der ganzen deutschen Litteratur sein würde. Gleich darauf sah er aber, daß die letzten drei Akte den ersten nicht gleich kämen, obgleich sie einige höchst bedeutungsvolle Züge enthielten, und er schließt: „Ich begreife Geister dieser Art nicht. Bei mir tritt am Schluß erst die ganze Kraft in die Blume!" Aber das war eben der Unterschied — der energievolle Charakter Hebbels war eben vollkommen das Gegenteil von dem Grillparzers.

Spektakulöses enthalten ist, eben um dem Geschmacke des Volkes entgegenzukommen. Grillparzer selbst war dem historischen Drama wenig geneigt, denn er sah in demselben nicht den Höhepunkt der Kunst.[1]) Er wählte den Stoff zu diesem Drama hauptsächlich, weil „die historisch oder sagenhaft beglaubigten Begebenheiten im stande wären, eine gleiche Gemütsbewegung hervorzubringen, als ob sie eigens zu diesem Zwecke erfunden wären".[2])

Und gewiß kann man auf ihn selbst anwenden, was er von Shakespeare sagt, „daß wenn jener nicht seine auf Novellen und fabelhafte Sagen gegründeten Stücke geschrieben hätte, von seinen historischen wenig die Rede sein würde"[3]), dies allerdings weniger auf seinen „König Ottokar" als auf seine beiden anderen Dramen aus der nationalen Geschichte.

Trotzdem ist es zu bedauern, daß er, entmutigt, sich so früh aus der Öffentlichkeit, aus dem Leben zurückgezogen hat, und so seine Neigung zur Hypochondrie nährte, daß es ihm nicht mehr möglich war, für die Geschichte seines Vaterlandes das zu thun, was Shakespeare für die englische Geschichte gethan hat.[4])

[1]) Werke X, 117.
[2]) X, 118.
[3]) X, 116.
[4]) Dem Philosophen Professor Robert Zimmermann sagte Grillparzer: „Ich hätte wohl noch sechs solche geschrieben, wenn man mir dazu Lust gemacht hätte." (A. Frankl, „Zur Biographie Franz Grillparzers", S. 32.) Es geschah aber das Gegenteil, und es wurde unserem Dichter „immer deutlicher, daß in dem damaligen Österreich für einen Dichter kein Platz sei" (X, 130).

Ein treuer Diener seines Herrn.

Der Stoff zum „treuen Diener“ ist der Geschichte Ungarns entnommen, wie der des „König Ottokar“ der böhmischen. Der Dichter fand ihn, als er einen Stoff für ein Drama suchte, das am 25. September 1825 aufgeführt werden sollte, dem Tage, an dem die Kaiserin Karoline Augusta zur Königin von Ungarn gekrönt wurde. Aber sei es, daß dieser neue Stoff ihm doch nicht als für jenen Tag geeignet erschien, oder sei es, daß Grillparzers Unentschlossenheit ihn nicht vorwärts kommen ließ — der 25. September samt der Krönung der Karoline Augusta kam heran, doch ein Drama war nicht fertig.

Auf der Reise durch Deutschland (1826) hatte Grillparzer in Weimar Goethe besucht, und der Dichterfürst hatte den jungen Poeten freundlich empfangen. Grillparzer wollte ihm zum Dank für jenen Empfang den „treuen Diener seines Herrn“ widmen, aber er that es schließlich doch nicht — und dies vielleicht mit Recht.

Der „treue Diener“ wurde am 10. März 1826 begonnen und am 18. Februar 1828 im Burgtheater in Gegenwart Franz I. aufgeführt. Der Kaiser ließ sofort dem Dichter seinen Dank für den Genuß ausdrücken, ließ ihm aber zugleich auch den seltsamen Vorschlag machen, Grillparzer solle ihm das Drama verkaufen, es gefalle ihm so sehr, daß er es als einziger Besitzer in seiner Bibliothek aufbewahren wolle. Grillparzer wußte es zu verhindern, daß diese so liebenswürdig ausgedrückte Beabsichtigung einer Begrabung seines

Werkes ausgeführt wurde. Der „treue Diener" gelangte auch fernerhin zur Aufführung und wurde 1830 gedruckt. Die liberale Kritik Deutschlands nahm das Werk mit allerhand Ausstellungen auf, die teilweise leider auch heute noch wiederholt werden: sie warf diesem Stücke „Servilismus" vor, und auch die Wiener Kritik verhielt sich ziemlich kühl, trotz des großen, übrigens vorübergehenden Bühnenerfolges.

Dieser Stoff, der von einem ungarischen Enthusiasten auch schon Schiller zur Dramatisierung in Vorschlag gebracht worden war, hat den Bancbanus zum Helden, dem vom König[1]), als er ins Feld zog, der Schutz seines Hauses und die Erledigung der Staatsgeschäfte anvertraut worden war. Der alte Bancbanus hat die schöne Erny zur Frau, für die Prinz Otto von Meran, der Bruder der Königin, in Liebe entbrannte. Die Königin ist ihrem leichtlebigen Bruder so sehr zugethan, daß sie seine Leidenschaft zu der tugendhaften Gattin des Statthalters begünstigt, und all ihrer Pflichten und Würden vergessend, die Erny in Ottos Zimmer lockt, um diesem eine geheime Unterredung mit dem so heiß begehrten Weibe zu ermöglichen. Erny kann sich vor dem erregten Prinzen, der sie entführen will, nur dadurch retten, daß sie einen Dolch ergreift und sich die Brust durchstößt.

Es ist nicht Ernys, schon von den Hofleuten verhöhnter und beleidigter Gatte, der, wie es in der Geschichte, oder in der Sage geschieht[2]), das unschuldige, heldenhafte Opfer der Lüsternheit rächt, sondern es sind seine Verwandten, adelige Ungarn, die einen Aufruhr anzetteln, um den Bruder der Königin in ihre Gewalt zu bekommen. Bancbanus bleibt seinem Versprechen an den König, den Frieden

[1]) Andreas II., 1205—1236.

[2]) Und auch in dem Drama (von 1816) des Ungarn Joseph Katona (nach Sauer, a. o. O. S. 51, von 1814—15), das erst 1858 ins Deutsche übersetzt wurde. Scherer, der in seinen „Vorträgen" (S. 249) eine ausführliche Besprechung des ungarischen Dramas giebt, sagt, daß es als das beste nationale Drama der Ungarn betrachtet werde, und daß es trotz der technischen Unzulänglichkeit einige große Schönheiten enthalte. Nach der Geschichte von Feßler, ebenfalls von Scherer (S. 247 u. folg.) angeführt, wurde die Königin von den Grafen Peter und Simon getötet, dies aber im Einverständnis mit Bancbanus. In beiden Fassungen wird der Gattin des Statthalters wirklich eine Beschimpfung angethan, und Prinz Otto entflieht. Aus dem kurzen Bericht, den Sauer (a. o. O. S. 82) vom „Demetrius" des Lope de Vega giebt, geht hervor, daß der große Zug der Aufopferung, der das spanische Drama durchweht, Grillparzer beeinflußt zu haben scheint, als er den vorliegenden historischen Stoff behandelte.

im Hause und im Reiche aufrecht zu erhalten, treu, widersteht in seinem Schmerze und in seinem Unwillen den Aufrührern und bringt den Knaben des Königs, die Königin und den Herzog Otto in Sicherheit. Die Königin aber wird zufällig von einem von den Aufrührern geworfenen Dolche getroffen[1]) und stürzt tot nieder; das Kind und Otto sind gerettet. Als Andreas II. zurückkehrt und den treuen Bancbanus belohnen will, weist dieser alle Gaben und Ehren zurück und verlangt nur, sich in sein Schloß zurückziehen zu dürfen, um daselbst seine letzten Jahre zubringen und seine Gattin beweinen zu können.

Schon aus der Inhaltsangabe geht hervor, welch ein unsympathisches Thema der Dichter gewählt hat, wie auch, daß es ihn selbst nicht befriedigen konnte.[2]) Zweifellos ist dieser Heroismus in der Pflicht tragisch. Aber wie gewisse Martyrien der heiligen Legenden so hat auch dieses übermäßige Pflichtbewußtsein etwas an sich, was mit den der menschlichen Natur angeborenen Instinkten unvereinbar ist. Wir werden von dieser übertriebenen Unterthanentreue so sehr verletzt oder doch abgestoßen, daß jeder ästhetische

[1]) Peter, Ernys Bruder, sieht in einem unterirdischen Raume jemanden den Mantel und das Schwert des Prinzen Otto von sich werfen und schleudert seinen Dolch der betreffenden Person nach, die in einen Korridor flüchtet. Die Person wird getroffen — es ist die Königin. Sie hat die von ihrem entflohenen Bruder zurückgelassenen Stücke aufgehoben und, als sie Tritte nahen hört, in der Verwirrung wieder von sich geworfen. — Scherer (a. o. O. S. 250) hat recht, wenn er in dieser That einen Zufall, ein Mißverständnis, wie in dem Tode der Gräfin von Lavagna im „Fiesko", oder der Maria im „Erbförster" von Otto Ludwig, oder wie in der Tötung des Ottokar und der Agnes in der „Familie Schroffenstein" von Heinrich v. Kleist sieht. Aber die ironische Bemerkung: „Wäre früher Licht zur Hand gewesen, so war der Irrtum nicht möglich", scheint nicht berechtigt zu sein; die Königin hatte sich in einen Gang geflüchtet, in dem man wahrscheinlich die Personen nicht erkennen konnte. Daß „an dem Tode der Königin niemand schuldig ist als der Teufel Zufall", wie Scherer (a. o. O. S. 251) sich ausdrückt, das versteht man auch, ohne daß man die Worte Simons:

„Weil uns der Teufel gaukelnd hier genarrt"

kommentiert; man muß aber hervorheben, daß es einer jener Zufälle ist, die weder die Wahrscheinlichkeit, noch die Moral der Gerechtigkeit verletzen. Und in dem verdienten Tode der Königin kann man die Strafe einer höheren Macht erkennen. Trefflich passen hierher Bulthaupts Worte (III, 133): „Das Schicksal schiebt nie die Personen bloß äußerlich weiter, und diese thun wiederum nichts, was das Schicksal nicht besiegelte."

[2]) „Meine Freude über meinen Erfolg war nur mäßig, da das Stück bei mir kein inneres Bedürfnis befriedigte." (X, 156.)

Effekt, jeder künstlerische Genuß verloren geht, und vergeblich wird sich die Kunst bemühen, derartige Motive uns genießbar machen zu wollen. Man denke nur an die Malerei der Kölnischen Schule, deren Heilige mit ihren blauen und blutigen Malen, deren Märtyrerscenen uns abstoßen, trotz der seltenen Technik jener Kunst.

Man könnte auch bemerken, daß Banchanus den Tod seiner Gattin und den der Königin hätte verhindern können, wenn er, der die Absichten des Prinzen doch kannte, nur rechtzeitig die schöne Erny vom Hofe entfernt hätte. Aber er baute mit Recht auf die Treue seines Weibes; und dieses edle Gefühl des Greises rechtfertigt sein Benehmen, als er sich weigert, bei ihr zu bleiben — eben weil sie selbst sich zu schützen wisse.[1]) Allein das giebt ihm noch nicht das Recht, sie in sicherer Gefahr zu lassen, nur weil die Hofetikette es nicht erlaubt, daß der Gast sich entferne, bevor das Fest zu Ende ist. In der Hingebung an die Pflicht konnte er sich selbst opfern, aber nicht andere.

Die Charaktere an sich sind so lebendig, so individuell durchgeführt, daß wir nicht umhin können, sie zu bewundern. Die Handlung ist, eben infolge der Charakterzeichnung, lebhaft und interessant bis zum Ende des vierten Aktes, bis zum Tode der Gräfin. Dann aber, als Banchanus mit seiner Treue nur noch allein dasteht, fällt sie ab. Und das ist der Beweis für die Behauptung, daß das vom Dichter gewählte Motiv nicht fähig sei, unsere Teilnahme wachzuhalten.

Banchanus wurde schon von Grillparzer selbst charakterisiert, als er ihn einen „ziemlich bornierten Mann" nannte.[2]) Es ist offenbar, daß der Dichter mit Banchanus nicht einen vollkommenen Typus, sondern ein Individuum geben wollte: den Sechzigjährigen mit den hochgezogenen Augenbrauen, mit der Lederhaut, verknöchert in dem Dienste seines Herrn und der Gerechtigkeit. Er sagt zu Erny:

„Mein liebes Kind,
Nur eine Schmach weiß ich auf dieser Erde,
Und die heißt: unrecht thun!"

[1]) „Die Ehre einer Frau ist eine eh'rne Mauer,
Wer die durchgräbt, der spaltet Quadern auch."

[2]) „Seine Gesinnungen können übrigens nicht für die des Verfassers gelten, da Banchanus bei allen seinen Charakterzügen zugleich als ein ziemlich bornierter Mann geschildert ist." (Werke X, 156.)

Zu dem Tadel, der diesem Drama „Servilismus" nachsagte, trug auch der Umstand bei, daß der Bancbanus als ein Typus betrachtet wurde. Zu diesem Gesichtspunkte hatte der Dichter allerdings selbst Anlaß gegeben durch die etwas erzieherische und moralisierende Art, die er seinem Drama gab und auf die auch schon der Titel hindeutet. Bancbanus ist ein Pedant, wenn auch ein Pedant der Treue.[1]) Aber er war eben derart, daß er in den gegebenen Verhältnissen nicht anders handeln konnte. Mit seinem beschränkten Geiste sieht er nur einen einzigen schmalen Weg, der zum Heile führt, und er schreitet trotz aller Hindernisse auf demselben voran. Für ihn giebt es nur den Befehl seines Herrn und sein eigenes Versprechen, diesen Befehl auszuführen. Und er hält sein Wort in unwandelbarer Gewissenhaftigkeit, trotz aller Schwierigkeiten, aller Schmerzen und Unglücksfälle, trotz des Spottes, den ihm seine Umgebung zollt, und mit dem auch von dem Zuschauer überschüttet zu werden, Gefahr für ihn vorhanden ist. Er ist kein sympathischer Charakter, und dies vielleicht mit der Absicht des Dichters. Aber wir fühlen, daß Bancbanus, wenn auch nicht eine schöne männliche Gestalt, so doch der vornehme Ungar ist, der am Hofe Andreas II. lebt, der es gewohnt ist, energisch aufzutreten, und der um des gegebenen Wortes willen alles und schließlich sich selbst opfert. — Wir fühlen, er ist, wie schon gesagt, eine Individualität.[2]) Trotzdem aber haben diejenigen Kritiker recht, die behaupten, daß der Dichter die Erhebung der unterdrückten Menschlichkeit hätte zu lebhafterem Ausdrucke kommen lassen müssen, wie auch die Selbstüberwindung, deren der Held bedarf, um ruhig zu bleiben, um die ihm angethane Beleidigung

[1]) Schon Scherer (a. o. O. S. 252) sprach von einem pedantischen Zuge in dem Charakter des Bancbanus.

[2]) Außer Grillparzers eigenen Worten (s. S. 339) bestärken uns noch weitere Beweise in unserer Ansicht, daß unser Dichter ein Individuum, ohne es kritisch zu betrachten, darstellen wollte, nicht aber einen als Muster brauchbaren Typus. Dies namentlich, weil Bancbanus als Greis gedacht ist und seine Eigenschaften mehrmals betont sind, wie um die Starrheit seiner Ansichten, seine Ruhe, seine fast beispiellose Geduld zu erklären. Ferner giebt ihm der Dichter Selbstgefälligkeit in seinem Amte, wie sie dem alten Beamten eigen ist, den alles anheimelt, was mit seiner täglichen Verrichtung in Zusammenhang steht. So läßt Bancbanus sich die Papiere zurecht legen, und mit einem gewissen Behagen bereitet er sich zur Durchsicht der Bittschriften vor und prüft, ob die Feder gut gespitzt sei. In den Räumlichkeiten nebenan rauscht das Fest der Königin, wo, wie Bancbanus weiß, der Herzog es mit allen Mitteln versucht, ihm die Gattin abspenstig zu machen. Er aber läßt sich nicht aus seiner Ruhe bringen — er ist der gewissenhafte österreichische Beamte.

mit scheinbarem Gleichmut zu tragen.[1]) Und diese Kritiker sind um so mehr im Rechte, da der Dichter doch in seinen andern Dramen an Monologen nicht spart. Wir sprechen hier von Monologen, da in den Stücken, die im Stile unserer klassischen Werke gehalten sind, die Personen ihren geheimsten und tiefsten Gefühlen in Monologen Ausdruck geben und die Dichtungen Grillparzers ja in diesem Stile geschrieben sind. Der Schmerz des Banchanus bei dem Tode seiner Erny hätte eines breiteren Ausdruckes bedurft, sein Blut hätte aufwallen und ihn, wäre es auch nur für einen Augenblick gewesen, auf Vergeltung sinnen lassen müssen. Wohl erwartet er Gerechtigkeit vom König, auf den er sein ganzes Vertrauen setzt und der es auch verdient; wohl kann die Rache seines Bruders, des Grafen Simon, und seiner Gattin Erny Bruder, des Grafen Peter, ihm das tote Weib nicht zurückgeben, und er, Banchanus, hat folglich von dem Standpunkte seiner Vernunft aus recht, sich zu benehmen, wie er es thut, aber die absolute Unterdrückung aller lebhaften und natürlichen Gefühle stößt uns dennoch in demselben Grade ab, wie die Verstümmelung eines menschlichen Körpers unseren Abscheu erregt.

Der Herzog Otto ist der absolute Gegensatz des alten Banchanus. Es scheint, daß der Dichter in diesen beiden Gestalten die beiden Extreme menschlicher Empfindung schildern wollte: das der höchsten Duldungsfähigkeit, das bis zur Empfindungslosigkeit geht, und das der zügellosen Leidenschaft, die zum Wahnsinn führt. Wie die modernen Psychologen so hat auch unser Dichter uns die Sonderheiten seiner Personen in und durch deren Umwelt verständlich machen wollen. So ist Otto schon von Kindheit auf so sehr verwöhnt worden, daß sein Eigensinn, seine Wünsche für ihn wie für seine Umgebung zu Gesetzen wurden.

„Geboren auf der unglückselig'n Höhe,
Wo man nicht Menschen kennt, nur Schmeichler, Sklaven" (III. Akt) —

ist der junge Fürst es gewohnt, alles nach seinem Willen zu sehen. Begabt mit allen glänzenden Eigenschaften des Körpers und des Geistes wie Zawisch im „Ottokar" ist er der Liebling der Frauen und wird zum Wüstling.

Die Zuneigung seiner Schwester, ja deren Verehrung für ihn ist von dem Dichter mit viel Feinheit durchgeführt. Die starke

[1]) So z. B. Bulthaupt (III, 187). Sauer (a. o. O. S. 52) dagegen bemerkt: „Ja ein Wort mehr an Ernys Leiche, und wir hätten nicht mehr den Banchanus Grillparzers vor uns." Die Worte, die Banchanus kniend spricht, sind:

„O Erny! O mein Kind, mein gutes, frommes Kind!"

und entschlossene Gertrud hat bei ihrem fast männlichen Charakter für den Bruder eine so grenzenlose, für alle Fehler blinde Anhänglichkeit, als ob er ein Teil ihrer selbst sei. Sie, die ein Mann hätte sein mögen, ist es in ihm, sie betrachtet Otto als eine Ergänzung ihres Ich[1]), und ihre fast nicht mehr geschwisterliche Neigung für den Bruder ist unbesonnen und instinktiv, wie unsere Liebe zu uns selbst. Es ist eine zweite, nicht sehr seltene Form des Egoismus. Otto, an eine solche unbedingte Ergebenheit gewöhnt, achtet diesen Zug schwesterlicher Neigung aber nicht höher als jede andere weibliche Leidenschaft, wie er sie in seinem abenteuerlichen Leben so oft antraf.[2]) Der erste Widerstand, die unüberwindliche Ehrbarkeit der Erny reizt ihn und entzündet in seiner leicht erregbaren und hochmütigen Seele einen Vulkan von Leidenschaften, deren verschiedene Elemente weder er noch wir zu unterscheiden vermögen.

Seltsam ist gewiß die Liebe Ottos zu der blonden Erny, der Gattin des Bancbanus. Es ist ein so sonderbares Gefühl in seiner bizarren Seele, daß er selbst nicht zugiebt, sein Gefühl sei Liebe. Er will nur den Widerstand des Weibes brechen, weil er nicht begreift, daß die junge Gräfin ihm „ein schlottrig Scheusal", wie er den Bancbanus nennt, vorziehen kann. Otto von Meran erinnert in seinem Ungestüm an die stürmische Liebe des Don Cesar im „Bruderzwist in Habsburg", jene heftige Liebe um jeden Preis, die mehr dem Hasse gleicht, und um deretwillen der Wahnsinnige das Mädchen tötet, das er für eine Heuchlerin hält, weil es ihn nicht wieder liebt.

Eine solche krankhafte Liebe hat vielleicht ihren Ursprung in der so eigenartigen Seele unseres Dichters selbst, denn auch Zawisch sucht nicht (wie Phaon und Leander) aus elementarem Gefühle heraus das Herz der Kunigunde, der Königin von Böhmen, zu gewinnen, sondern weil ihn das seltsame Wesen der eigenartigen Ungarin reizt. Es sind dies Züge, die ein verwöhntes, ein übersättigtes Liebesempfinden verraten. Auch der Dichter quälte sich damit, in

[1]) Er ist mein Ich, er ist der Mann Gertrude,
Ich bitt' euch, trennt mich nicht von meinem Selbst."

[2]) So, als die Königin ihn am früheſten Morgen rufen lassen will, um ihn für die Abwesenheit des Königs zum Reichsverwalter ernennen zu lassen. Der Prinz ist gerade dabei, mit seinen Kumpanen dem Bancbanus jenes beleidigende Ständchen zu bringen, dessen Lärm in den ersten Auftritt des ersten Aktes hereindringt, und das in der zweiten Scene desselben Aktes dargestellt ist, und antwortet dem Hauptmann, der ihn zu der Königin bittet:

„O Schwesternliebe, lästig schon als Liebe!"

der einfachen Seele des Mädchens, das seine ewige Braut blieb, geheime Falten zu entdecken, die thatsächlich nicht vorhanden waren, und vielleicht trug dieses fortwährende Suchen und Mißtrauen dazu bei, ihn von dem wichtigen Schritte abzuhalten, der sicher sein Glück ausgemacht hätte.[1])

Otto ist gewiß nicht ein Abbild des Dichters, aber diese Figur zeugt von der jetzt in ihm auftauchenden Vorliebe für zwiespältige Charaktere. Kleist, Hebbel und Ludwig, letzterer besonders bei seinen Shakespearestudien, gelangten durch ihre Reflexionen über die Kunsttheorie zu der psychologischen und individuellen Vertiefung der Charaktere und verlangten von der Kunst ein Studium der menschlichen Seele, wie es heute in noch größerem Maße üblich ist. Grillparzer gelangte ohne es zu wollen zu dem gleichen Ziele. Er wurde dazu getrieben durch seine unermüdliche Forschungslust, durch das Bedürfnis nach Abwechslung seiner empfindsamen Seele. In der Charakterisierung des Prinzen weist er eine an Kleist erinnernde Kühnheit und einen glücklichen Wagemut auf, dem nach Laubes Behauptung dank dem feurigen Spiele des Schauspielers Löwe das Publikum vielen Beifall spendete. Nachdem Otto mit allen Mitteln, mit Grausamkeit und mit List versucht hatte, das Herz der Gräfin

[1]) Über das seltsame Verhältnis zwischen dem Dichter und Katharina Fröhlich haben wir S. 263 u. folg. gesprochen; doch 1836 gelangt er zu der Überzeugung:

„Des Menschen ew'ges Los, es heißt Entbehren,
Und kein Besitz, als den du dir versagt."

Aber nach wie vielen inneren Kämpfen erst mag er zu dieser trostlosen Folgerung gelangt sein; und wie wird erst das Weib gelitten haben, das ihm bis zu seinem letzten Atemzuge zugethan war, und das trotzdem sagen konnte, als es den Toten auf die Stirne küßte, daß es ihn in seinem ganzen Leben nicht anders geküßt habe. Katharina hatte immer viel Verehrung für ihn, obgleich sie der praktischere Verstand, „seine Weisheit" war, wie er sie im Scherze nannte. In einem von August und Hedda Sauer herausgegebenen Briefe der Katharina an Grillparzer, als er vorübergehend (1843) in Konstantinopel sich befand, erzählt sie eine Anzahl von Einzelheiten über ihre Bekannten, über ihr eigenes und der Schwester Leben, springt von dem „Sie" zu dem „Du" über und schließt mit einer Bitte um Verzeihung dieses „konfusen Briefes: das kommt daher, weil mein Herz so voll, und meine Furcht Sie zu ermüden so groß ist". Es ist noch immer eine Scheu, ein Unbehagen vor diesem verschlossenen Mann, vor diesem Forscher und Sophisten bei ihr bemerkbar, obgleich sie ihn nun seit fünfundzwanzig Jahren kannte. Es ist übrigens trotz dialektischer Anklänge und einiger orthographischer Schnitzer ein entzückender Brief, in dem das liebenswürdige Weib seine Erfahrenheit in der Kunst der Konversation zeigt, die sie gewiß in einem Kreise von auserwählten, in ihrem Hause verkehrenden Leuten übte.

zu gewinnen, sich aber verschmäht, ja verachtet sieht, wirft er sich wie ein eigensinniges Kind auf den Boden nieder. Auch das Unwohlsein, das ihn nach dieser Erregung befällt, sein beharrliches Zurückweisen von Speise, Trank und Arzenei, das alles sind Ausbrüche eines krankhaften, überreizten Temperamentes; desgleichen der Wurf mit dem Dolch nach seinem Diener, der ihm nicht die Pulsadern öffnen will. Otto ist eine kraftvoll gezeichnete Gestalt; der Eindruck, den der Tod der Erny auf ihn macht, ist natürlich und gerechtfertigt, er bedeutet eine Stufe in der Entwickelung seiner erotischen Monomanie. Er wird aber nicht wahnsinnig, sondern blödsinnig. Die Anspannung seines ganzen Wesens, in der er sich befindet, als Erny mit ihrer Heldenthat ihn überrascht, erzeugt in ihm eine plötzliche Erschlaffung all seiner Kräfte, die zwar nicht zu einem vollkommenen Wahnsinn führen kann, aber doch zu einer Umschleierung seiner Sinne. Und so verliert der Jüngling plötzlich jeden Willen, alle Energie, und er verfällt in einen Zustand greisenhafter Gedankenschwäche.[1]) Er benimmt sich im vierten und fünften Akte wie ein Altersschwacher, in dessen Stumpfheit ab und zu ein Lichtstrahl seiner früheren Intelligenz fällt; er hat leichte Hallucinationen, er glaubt die „bleiche Gräfin" zu sehen. Aber er liebt das Leben — das ist der einzige Ausdruck seiner Körperlichkeit, die allein ihm noch geblieben ist. Und so ist er denn auch so feige, daß er im Augenblick der Gefahr sich zitternd versteckt und das Kind seiner Schwester gleichsam als Schild vor sich stellt.

Otto ist kein sympathischer Charakter, ebensowenig wie seine Schwester, aber in unserer Zeit der wissenschaftlichen Kunst, der pathologischen Dichtung kann man dem Dramatiker dieserhalb keinen Vorwurf machen.

Auch Gräfin Erny, die von allen Personen des Dramas die sympathischste ist, die einzige, für welche wir etwas mehr haben als das einfache objektive Interesse, ist mit großem Geschick gezeichnet. Wir sehen sie mit den großen blauen und ruhigen Augen, mit dem blonden Haare, schlank und bleich; — es ist die Charakteristik der Ruhe. Sie besitzt ein angeborenes Gerechtigkeitsgefühl, über das sie nie spricht, über das sie nie nachgedacht hat. Im übrigen ist sie

„von schwachem Geist und dürft'gen Gaben",

[1]) In ähnlicher Weise drückt sich der Dichter selbst aus in einem Briefe an die Schwester des zum Darsteller dieser Rolle bestimmten Schauspielers Löwe. Den Inhalt dieses Briefes, der die „beste Analyse des Stückes ersetzen kann", giebt Sauer, a. o. O. S. 53 u. folg.

wie die Königin sagt. Sie ist nicht weltklug oder lebenserfahren, sie ist ernst und herb wie aus einem Steine gehauen, und an diesen ihren Eigenschaften geht sie zu Grunde, denn gegen diesen Granit kalter und unerschütterlicher Ehrbarkeit, die den Grundzug ihres Charakters bildet, stößt und wütet der Prinz, bis alles in Trümmern liegt. Doch durch den Tod, den das junge Weib als einzigen Ausweg erkennt, verliert sie die marmorische Steifheit und Kälte; und wie sehr sie am Leben hängt, das beweist sie im Sterben.[1])

Aber auch der Keim ihrer Neigung, die sie für den Jüngling faßte, als sie ihn zuerst sah[2]) und ihn noch für „fromm und gut" hielt, trägt viel dazu bei, der Gestalt der Erny die Kälte zu nehmen. Wir sehen dieses Weib in seiner Treue und jugendlichen Kraft und darum erweckt ihr Tod unser Mitleid.

Doch um so mehr stößt es uns ab zu sehen, daß derjenige, welcher durch Ernys Tod am härtesten hätte getroffen sein und nach Rache für die Gattin hätte lechzen müssen, daß Banchanus zufolge einer eigentümlichen geistigen Beschränktheit und um einer unhaltbaren Sittenstrenge willen alles unterläßt, was ein Entgelt für den Tod der Geliebten hätte bieten können. Und so finden wir denn auch, daß der Dichter unrecht that, den Banchanus in eine Lage zu zwängen, in welcher er einer Pflicht nicht nachkommen konnte, deren Erfüllung die Natur verlangte.

---

1) Nachdem sie sich mit dem Dolche durchstochen hat, den sie auf dem Tische des Prinzen fand, ruft sie aus:

„O weh! — Es schmerzt! — Muß ich so früh schon sterben?
Mein Blut! — Es schmerzt!"

2) Trefflich nennt Fäulhammer (a. o. O. S. 198) die Erny die „Emilia Galotti der Ehe", und ich hoffe auch, daß er durch diesen Vergleich auf einen Keim von Liebe in dem Herzen der Heldin Lessings für den Prinzen Hektor von Gonzaga hindeutet, obgleich dieser Punkt von verschiedenen Kritikern, unter diesen auch Düntzer, bestritten wurde.

Ein Bruderzwist in Habsburg.

Schon seit dem Jahre 1835[1]) beschäftigte sich Grillparzer mit der Geschichte des deutschen Kaisers Rudolf II., der in jener so bewegten Epoche regierte, die dem Dreißigjährigen Kriege voranging.

Grillparzer war weder für großartige Freskenmalerei noch für eine synthetische Auffassung großer historischer Konflikte, ebensowenig für eine objektive Wiedergabe des Lokalkolorits beanlagt. Seine Poesie ist eine Figurenmalerei; er liebt es, die menschlichen Seelen zu vertiefen und lebensvolle Charaktere darzustellen, und so ist denn auch der Charakter seines Helden dieser Tragödie ein Meisterwerk geworden. Jahrelang lebte diese Figur in des Dichters Geiste. Und er stattete sie aus mit seiner reichen Erfahrung, mit all der etwas wehmütigen Weisheit seiner eigenen verschlossenen, betrübten Seele, und darum ist Rudolf II. vielleicht die charakteristischste und lebendigste Figur des Grillparzerschen Theaters. Und nicht etwa, wie Mahrenholz meint, ist dieser Rudolf des Dichters Sprachrohr geworden, sondern Grillparzer hat sich, um die Worte Volkelts anzuwenden — allerdings mit Herübernahme zahlreicher eigener Grundüberzeugungen „in die Person des Kaisers verwandelt".

---

[1]) Sauer sagt (a. o. O. S. 92), daß schon seit 1824 Grillparzer an einen „Rudolf II." dachte, und daß er, als er auf seiner Reise durch Deutschland Prag passierte (1826), nach Einzelheiten über den „stillen" Kaiser fahndete. Und obgleich der Dichter 1844 einem Besucher Norddeutschlands gesagt hat, daß sein „Rudolf II." schon seit Jahren fertig sei, so steht es doch fest, daß er nach 1848 den Stoff noch einmal durcharbeitete, denn es sind in dem Werke viele Anspielungen auf dieses denkwürdige Jahr enthalten. (Vergl. Fäulhammer, a. o. O. S. 185.) Nach Sauer war das Drama in seiner ersten Fassung vor 1848

Der Dichter wollte dieses Drama nie dem Publikum vorgeführt wissen und behielt es darum bis zu seinem Tode in seinem Schreibtisch — dies nicht nur infolge der ungünstigen Aufnahme (1838) seines einzigen Lustspiels: „Weh dem, der lügt", des letzten Werkes, das er aufführen ließ, sondern es hat ihn vielleicht eine gewisse Schamhaftigkeit dazu bestimmt, dies Werk, einen Teil seiner selbst, dem Publikum vorzuenthalten, um nicht sich selbst beurteilen zu lassen. Dieses Zaudern, diese Scheu ist bei Grillparzer nicht unwahrscheinlich, der sich ja auch nicht entschließen konnte, zu heiraten, damit nicht ein zweites Wesen in seine Ideen, in die Angelegenheiten seiner Seele sich mische. Der „Bruderzwist in Habsburg" gehört zu unseres Dichters hinterlassenen Dramen. Es wurde nach dem Tode Grillparzers mit sehr mäßigem Erfolge in Wien aufgeführt, und dies war nicht anders zu erwarten. Das Drama ist formlos und mit Füllwerk vollgepfropft. Die Schönheiten, die es enthält, müssen gewissermaßen ausgegraben werden aus der Masse von Einzelheiten und aus den philosophischen Reden, welche die Handlung hemmen. Und diejenigen Kritiker haben recht, welche dies Werk als das schwächste aller Grillparzerschen Dramen bezeichneten.

Man sieht, daß der entmutigte, mit seinem Wien grollende Dichter es verschmähte, das Werk so zu gestalten, daß es von dem Publikum hätte genossen und geschätzt werden können. Er wollte, wie es scheint, sich das Vergnügen nicht nehmen lassen, nach seinem

---

beendigt, „wird aber in den fünfziger Jahren gleichfalls von neuem auf den Amboß gelegt". Ja, aus inneren Gründen, auf die wir in der Besprechung zurückkommen werden, scheint uns, daß das Drama auch so, wie es jetzt ist, noch nicht die Vollkommenheit besitzt, die der Dichter ihm zu geben dachte, obwohl Laube meint, Grillparzer habe ihm zu verstehen gegeben, daß er an eine Aufführung des „Bruderzwistes" nicht dachte, als er das Stück schrieb. Wir wissen zwar, daß der Dichter selbst in den letzten Jahren seines Lebens Laube das Manuskript übergab, damit dieser als erfahrener Dramaturg darüber urteile, ob dies Drama an dem Stadttheater aufgeführt werden könne, das damals gebaut wurde, und als dessen Direktor man schon Laube nannte. Aber wenn auch durch Laubes Verdienst die Werke unseres Dichters wieder in das Repertoire der Hofburg aufgenommen worden waren — Laube war 1849 Direktor des Burgtheaters geworden und brachte von 1850—57 die Grillparzerschen Stücke mit Ausnahme des Lustspiels „Weh dem, der lügt" zur Aufführung — und wenn auch Grillparzer, wie die nachträglichen Ehrungen zeigten, die Gunst des Publikums wiedergewonnen hatte und Aussichten auf Erfolg für das Werk vorhanden waren, so war es doch dem Dichter in seinem vorgerückten Alter nicht mehr möglich, ein ganzes, technisch verfehltes Drama umzuarbeiten.

Belieben, zur Befriedigung seiner eigenen Seele zu dichten. Man sieht, daß der Zügel der Form und jedwedes Bestreben des Dichters fehlt, der dramatischen Perspektive gerecht zu werden. Das ist um so auffallender bei einem Verfasser, in dessen Werken die künstlerische Harmonie öfters an die klassischen Vorbilder erinnert, bei einem so theatergewandten Dichter wie Grillparzer, der sogar den Vorwurf hatte hören müssen, daß er nur den Effekt, nur die Bühnenwirksamkeit suche.

Diese Tragödie der Unthätigkeit ist schon infolge ihres Grundgedankens nicht dazu geschaffen, zu interessieren. Und der Dichter hätte um seinen „stillen" Helden wenigstens Personen voll Wille und Thatkraft gruppieren sollen, oder er hätte, wie es in Hamlet geschehen ist, das Interesse durch eine vom Helden zu vollbringende That wachhalten müssen. Rudolfs Politik gleicht der des Fabius — er zögert, und sein Bruder Matthias, der trotz seines Verlangens nach Herrschaft der nötigen Energie entbehrt, seinen Willen durchzukämpfen, ist ein schwacher und zwiespältiger Charakter. Zwar hat er einen willenskräftigen Menschen neben sich, den Bischof Kneſel, aber wir werden zu wenig von den politischen Plänen und Ideen dieses Menschen unterrichtet, und er hat zu sehr das Aussehen eines gewöhnlichen, nur auf seinen eigenen Vorteil bedachten Intriganten, als daß er uns tiefer interessieren könnte. Der Erzherzog Ferdinand ist zwar unversöhnlich und entschlossen, aber er scheint uns zu beschränkt in seinem Hasse, in seinem fanatischen Eifer gegen die Protestanten; und endlich ist er nur eine Nebenperson, von der das Interesse an der Handlung nicht abhängen kann. Maximilian und Leopold sind zwar sehr gelungene, aber episodische Gestalten. Und so werden wir in diesem an Personen überreichen Drama veranlaßt, unser Interesse auf so viel Dinge und Leute zu verteilen, daß die Einheit verloren geht und wir eher eine dramatisierte Chronik als ein Drama vor uns zu haben glauben. Und so schrieb denn Grillparzer, dem die Abgötterei, die man mit Shakespeare trieb, wie auch die sinnlose Nachahmung des Briten zuwider war, dennoch ein Drama, das zur Gattung der Shakespearischen historischen Dramen gehört.

Das dramatische und das psychologische Interesse ist auf den problematischen und widerspruchsvollen Charakter des Kaisers konzentriert. Der Dichter hat ihn nicht leicht hingeworfen, sondern aus einer langen, liebevollen Beobachtung heraus geschöpft. Und wenn er auch nicht der historische Rudolf ist — nach Volkelt ähnelt er

eher dem Vater Maximilian II., so ist er doch der Sohn seiner Zeit, seines Geschlechtes, seines Hauses. Und diese behäbige, greise Gestalt, die am Stocke geht, die sich nicht um äußerlichen Prunk kümmert, die sich oft in beharrliches Stillschweigen verschließt, während welchem sie nur mit Gebärden oder Gesten und mit dem Stocke winkend antwortet, die oft mit spanischen Worten erwidert und eine Vorliebe für Lope de Vega hat, zeigt uns schließlich doch den Verwandten des großen Karl V. Rudolf wurde in Spanien von Jesuiten erzogen, er war der schwache Nachkomme eines alten und starken Herrschergeschlechtes. Sein Wankelmut, der ihn verschlossen und auch seinen Angehörigen gegenüber unnahbar macht, ist ein Ausdruck seiner beschaulichen, theoretisierenden und vor allen Möglichkeiten erschreckenden Natur. Das Handeln wird ihm, wie er sagt, schwer

„ . . . als eine Wirklichkeit,
die stimmen soll zum Kreis der Wirklichkeiten". (IV. Akt.)

Er ist ein Denker, und ihm, der die unendliche Verkettung der aus einer That hervorgehenden Folgen zu erwägen weiß, fällt das Handeln schwerer als anderen Menschen.[1]) Viele dieser Züge waren zwar im Charakter des Dichters selbst vorhanden, aber deshalb kann man von dieser Figur doch nicht als von einem Sprachrohr des Dichters reden. Die Eigenheiten geben uns das lebenswahre Bild Rudolfs II., des Dilettanten in der Astrologie und in der Kunst, der sich von seinem Bruder Matthias ein Land nach dem andern und zuletzt sogar die Krone nehmen läßt.

Wie Rudolf „allein" zu sein wünscht, so hatte auch der Dichter eine Abneigung gegen Gesellschaften und fühlte sich nur „allein" im Besitze seiner Persönlichkeit, und wie unser Held, so konnte auch der Dichter von sich sagen:

„Damit ich lebe, muß ich mich begraben,
Ich wäre tot, lebt' ich mit dieser Welt."[2]) (III. Akt.)

[1]) „Denn, was Entschlossenheit den Männern heißt des Staats,
Ist meisten Falls Gewissenlosigkeit,
Hochmut und Leichtsinn, der allein nur sich
Und nicht das Schicksal hat im Aug' der andern;
Indes der gute Mann auf hoher Stelle
Erzittert vor den Folgen seiner That." (III. Akt.)

[2]) Rudolf wählte auch Prag zur Residenz anstatt des lärmvollen Wien:

„Weil selbst ich still und heimisch gern in mir." (IV. Akt.)

Dies ganz das Gegenteil von Hebbel, der die Leute, die Welt nötig hatte, der Emil Kuh gegenüber bekannte: „Ich bin ein Menschenfresser!“ und der während seines Aufenthaltes in Paris schrieb, er „wohne gerne in einer Muschelschale, wenn der Ozean sie bewege“. Die leicht empfängliche Künstlernatur des einen hatte die Einsamkeit nötig, um seine Ideen ausreifen zu lassen, der andere, Praktische und Starke hatte Beobachtung nötig und bedurfte des Stoffes aus der äußeren Welt. Hebbels schöpferische Kraft bedurfte der Anregung von außen her, während Grillparzer es nötig hatte, in der Einsamkeit die allzu lebhafte Thätigkeit seiner Phantasie zu zügeln. Deshalb sind die Schöpfungen dieser beiden Geister so verschieden.

Aber auch politisch hat der Held mit unserem Dichter viel Ähnlichkeit, denn auch der mit der Politik seiner Zeit unzufriedene Grillparzer wußte nichts weiter zu thun als „abwarten“. Es ist möglich, daß die Politik des Kaisers Rudolf II. die einzig gute für seine Zeit war, und vielleicht war es die Absicht des Dichters, in seinem Werke zu zeigen, wie die Zeiten sich behaupten und triumphieren trotz des Menschen und seines Strebens und seiner Werke, und daß die einzig mögliche Regierungskunst darin bestehe, das allzu rasche Voraneilen der Zeiten zu verhindern, oder aber die Ereignisse ruhig an sich herankommen zu lassen, ohne Kampf, ohne Ruinen zu verursachen. Rudolf spricht ungefähr denselben Gedanken aus, indem er den Gang der Zeit mit dem einer Uhr vergleicht.[1])

„Die Zeit hat keine Männer . . .“

keine Männer, die fähig sind, sie zu beherrschen. Und in der That ist in dem langen und tiefernsten Drama der einzige Triumphator die Zeit mit ihrer der Naturgewalt gleichenden blinden, verhängnisvoll wirkenden Kraft der Dauer. Als im letzten Akt Matthias,

[1]) Er sagt, daß Matthias, wenn er den Thron bestiegen habe, erkennen werde:

„Daß an der Uhr, in der die Feder drängt,
Das Kronrad wesentlich mit seiner Hemmung,
Damit nicht abrollt eines Zugs das Werk
Und sie in ihrem Zögern weist die Stunde“ — (IV. Akt)

und kurz vorher hat er von sich selbst gesagt:

„Im weisen Zögern seh'nd die einz'ge Rettung.“

Denn Rudolf ist sich wohl bewußt:

„ . . . daß im Handeln,
Ob so nun oder so, Zündstoff liegt,
Der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel“. (III. Akt.)

Das ist dieselbe Furcht, die Grillparzer 1848 für sein Österreich hegte, das er „kindisch“ liebte.

nachdem er eben die langersehnte Kaiserkrone aufgesetzt hat, sich von dem Neffen Ferdinand der Macht wieder beraubt sieht, tritt schon derjenige auf, der sie auch diesem wieder entreißen wird. Es ist der junge Oberst Wallenstein, der gewissermaßen der Repräsentant des Krieges ist, d. h. der das Losbrechen der alles bedingenden und lenkenden, blinden und verhängnisvollen Kräfte bedeutet. Die enthusiastische Kriegsverkündigung trifft mit der Nachricht von dem Tode des Kaisers Rudolf zusammen, dessen Name allein es zu verhindern vermochte, daß die Wirren schon früher losgebrochen sind.

„Ich bin das Band, das diese Garbe hält,
Unfruchtbar selbst, doch nötig, weil es bindet!"

sagt er (III. Akt) von sich selbst. Und spricht Matthias, wenn er, von so vielen Schlägen getroffen, sich auf die Brust schlagend die letzten Worte des Dramas ausruft: „Mea culpa!" (durch meine Schuld), damit nicht etwa die verspätete Würdigung des Geistes der Zeit Rudolfs aus, dessen Plan durch den niederen Ehrgeiz des Matthias zerstört wurde? Und erscheint uns Rudolf nun nicht eher als ein Weiser, denn als ein Utopist? Auf diesem Gedanken beruhen auch die Beziehungen des Herzogs Julius von Braunschweig zu ihm.[1])

[1]) Die Freundschaft Rudolfs zu dem protestantischen Herzog Julius von Braunschweig ist einer der genialsten Züge des Kaisers. „Du bist ein Ketzer, allein ein Ehrenmann." Ihm gegenüber schüttet Rudolf seine Seele aus und legt in prächtigen Worten seine Weisheit an den Tag, während er allen andern gegenüber verschlossen bleibt. Rührend ist die Scene, in welcher Rudolf dem Herzog von Braunschweig einen Orden umhängt und ihn zum „Friedensritter" ernennt. Sie zeigt den Kaiser in einer naiven Idealität, als gekrönten Philosophen, als Ersten des genannten Ordens, dem nur er und Julius angehören. Der Orden, die Schaumünze, die der Alchimie treibende Kaiser selbst schmiedete, trägt die Worte: „Nicht ich — nur Gott!" und soll unter den Kleidern auf dem Herzen getragen werden. „Es ist eine kindliche, eine gemütvolle Äußerung seines vergeblichen Bestrebens, sich dem Überhandnehmen des nur die eigenen Vorteile suchenden Egoismus entgegenzustellen. Aus egoistischen Gründen werden die Fürsten die Autorität des Kaisers und der Adel die der Fürsten verderben, bis dann der Adelige in die Hände des Krämers und Maklers fällt, „der allen Wert abwägt nach Goldgewicht!" . . .

„Bis endlich aus der untersten der Tiefen
Ein Scheusal aufsteigt, gräßlich anzusehen.
Mit breiten Schultern, weitgespaltnem Mund,
Nach allem lüstern und durch nichts zu füllen.
. . . . . .
Ich sage dir: nicht Skythen noch Chazaren,
Die einst den Glanz getilgt der alten Welt,
Bedrohen unsre Zeit, nicht fremde Völker;
Aus eignem Schoß ringt los sich der Barbar,
Der, wenn erst ohne Zügel, alles Große,

Aus jener Zeit voll Haß und Kampf, die sich nur durch die Tyrannei behaupten konnte, ist auch die Grausamkeit des sonst milden Rudolf gegen seinen natürlichen Sohn, Don Cesar, zu erklären. Dieser, ein ungestümer Charakter voll Unbesonnenheit und Skeptizismus[1]), ein Freidenker, gilt dem Kaiser als Vertreter der neuen Zeit mit ihren Lehren von dem freien Gewissen und der subjektiven Prüfung der Glaubenslehren. Was der greise Monarch in seinem Reiche nicht mehr unterdrücken kann, das will er wenigstens in seinem eigenen Hause ausrotten[2]), und so betrachtet er es denn als seine Pflicht, den hereinbrechenden neuen Geistesströmungen zu wehren.

Don Cesar tötet in einem Ausbruche eifersüchtiger Wut Lukretia, die Tochter eines Prager Bürgers, der er Untreue vorwarf, obwohl sie ihn nie erhört hatte.[3]) Der Kaiser bestraft den Mörder dafür mit dem Tode.

Die Kunst, die Wissenschaft, den Staat, die Kirche
Herabstürzt von der Höhe, die sie schützt,
Zur Oberfläche eigener Gemeinheit,
Bis alles gleich, ei ja, weil alles niedrig." (III. Akt.)

Es wäre vergeblich, leugnen zu wollen, daß Grillparzer kein Fortschrittler war. Er scheute das Neue, und dies ist eine natürliche Folge aus seinem passiven Charakter, aus seiner Liebe zur Ordnung und zu dem von dem revolutionären Geiste seiner Zeit bedrohten Vaterlande, es ist ein Resultat aus seiner Antipathie gegen die damalige lärmende Freiheitssucht und Freiheitspoesie. Dennoch war er auch mit den Bestrebungen der reaktionären Regierung seiner Zeit nicht einverstanden, wozu er allerdings viel Grund hatte.

[1]) „Und Recht und Unrecht, Wesen, Wirklichkeit,
Das ganze Spiel der buntbewegten Welt
Liegt eingehüllt in des Gehirnes Räumen,
Das sie erzeugt und aufhebt, wie es will." (IV. Akt.)

[2]) „Die Zeit kann ich nicht bänd'gen, aber ihn,
Ihn will ich bänd'gen, hilft der gnäd'ge Gott." (I. Akt.)

[3]) Auch Don Cesar mit seiner galligen Liebe, mit seinem Skeptizismus und seiner Verzweiflung am Leben ist eine problematische Natur:

„Was soll ich auch in dieser wüsten Welt,
Ein Zerrbild zwischen Niedrigkeit und Größe,
Verleugnet von dem Manne, der mein Vater,
Mißachtet von dem Weib, das ich geliebt" —

und wie Otto von Meran wünscht er nun nicht mehr die Liebe der Lukretia, seine einzige Sehnsucht ist nun, Lukretia zu durchschauen:

„Laßt mich erkennen Euch, nur deshalb kam ich,
Zu wissen, was Ihr seid, nicht, was Ihr scheint.
Denn, wie's nur eine Tugend giebt: die Wahrheit,
Giebt's auch ein Laster nur: die Heuchelei." (IV. Akt.)

Bedauerlich ist es, daß auch der originelle Charakter des Cesar in die Reihe der vernachlässigten Kleinodien gehört, die in diesem an Motiven so überreichen Werke begraben liegen, und daß es dem Dichter nicht gelungen ist, unsere Sympathie für diesen seltsamen Charakter zu erwecken.

Die an Worten so karge Scene, in welcher die Strafe über Don Cesar verhängt und ausgeführt wird, gehört in ihrer Eigentümlichkeit zu dem Dramatischsten nicht nur dieser Tragödie, sondern des ganzen Theaters Grillparzers. Der Jüngling ist nach Vollziehung seines Verbrechens in einen Turm eingeschlossen worden, und die Ärzte haben ihm die Adern geöffnet, um das Fieber zu stillen, das ihn ergriffen hatte. Herzog Julius von Braunschweig, der mit dem Kanzler Rumpf und mit dem Kaiser in dem Garten spazieren geht, hat den Schlüssel zu dem Turme. Man spricht über den Prager Aufruhr, und Rudolf hört schweigend die Einzelheiten des Bürgerkriegs, den er so verabscheut und der durch das Verschulden des Bruders Matthias ausgebrochen war. Schweigend deutet Rudolf mit seinem Stabe auf die Spuren, die der Aufruhr auch in dem kaiserlichen Garten zurückgelassen hat. Da eilt ein Diener herbei und verlangt die Schlüssel zu dem Turme, denn Don Cesar hat sich den Verband von den Wunden gerissen; er will gerichtet werden, er will sterben, und der Tod wird ihn hinraffen, wenn ein Augenblick versäumt wird. Rudolf, der auf die Worte des Dieners nicht gehört zu haben schien, ergreift die Schlüssel, die der Herzog soeben dem Diener geben will, und entfernt sich. Julius und Rumpf folgen ihm, und jener beschwört ihn, den Schlüssel zurückzugeben, denn es ist nicht nur das Leben Don Cesars in Gefahr, auch die Ehre der Familie steht auf dem Spiele, wenn der Jüngling so stirbt. Der Alte tritt jedoch schweigend zu einem Brunnen, steigt die Stufen hinan, wirft den Schlüssel in den Brunnen hinab und sagt mit starker Stimme zu den bestürzten Anwesenden: „Er ist gerichtet, von mir, von seinem Kaiser, seinem — (mit zitternder Stimme) Herrn!“ Dann wankt er hinweg.

Diese Brutusthat des alten Monarchen gegen den unglücklichen, mehr unbesonnenen als schuldigen Jüngling ist gewiß grausam, ja sie erscheint auf den ersten Blick sogar als ein Widerspruch in dem Charakter des weisen, ernsten Herrschers, des Feindes der Gewaltthätigkeit und des Blutvergießens. Aber es ist charakteristisch für diesen Fürsten, der dazu noch ein Philosoph ist, daß er die gerechte Strenge gegen die ihm am nächsten Stehenden als seine erste Pflicht betrachtet.

Mark Aurel sagte, daß die Völker glücklich seien, die von einem philosophisch beanlagten König regiert würden. Rudolf ist wie geschaffen, die Hinfälligkeit dieses Spruches darzuthun, denn er ist, trotz seiner Philosophie und den großartigen und richtigen Gesichtspunkten in seiner Politik, doch in der Praxis der schwächste aller

Herrscher. Er ähnelt den Verdammten in der göttlichen Komödie Dantes, welche nur die Zukunft, nicht aber die Gegenwart erschauten. Er grübelt über den Lauf der Zeiten und deren richtig erkannte Probleme nach, erforscht die tiefere Bedeutung der Ereignisse und erblickt wohl die Grandiosität der Gesamtheit, aber ihm fehlt der praktische Sinn, um in der Verwirrung der Einzelheiten zur rechten Zeit den richtigen Entschluß fassen zu können. Das fühlt er. Und so zieht er es vor, in der Einsamkeit zu philosophieren, anstatt die täglichen Reichsgeschäfte zu erledigen. Er betrachtet die Sterne[1]) und begeistert sich für die Lehren des Schotten Dee, während seine Befehle vernachlässigt werden und der Verrat hinter seinem Rücken lauert.

Ohne Zweifel ist die Überwältigung durch die niedere Schlauheit einer kurzsichtigen Politik, die Niederlage dieser tiefen und beschaulichen Seele durch Intriguen tragisch. Sie ist tragisch und leider trostlos zugleich, aber nicht dramatisch. Denn wie der alte Kaiser, der Neffe Karls V., so hatte auch der entmutigte Dichter den Sinn fürs Praktische verloren. Doch viel schöne und gedankentiefe Gespräche über mancherlei Themen sind in dem Werke enthalten, die aber ihrer Breite wegen als Lektüre genossen sein wollen.

---

[1]) Dieser Hang zur Astrologie und auch zur Alchimie lag nicht nur im Geiste jener Zeitepoche — man denke an Schillers Wallenstein — sondern sie ist bis zu einem gewissen Grade in der Natur Rudolfs begründet. Er hat sich an die Sterne gewendet, weil er der Zwistigkeiten der Umwelt satt ist.

„Von ihren Streitigkeiten angeekelt
Floh ich dahin, allwo die frühsten Menschen
Zuerst erkannten ihres Lebens Meister."

Er liebt die Sterne, „jene hellen Boten in der Nacht", denn in ihnen ist, wie in der ganzen Natur, nur die Menschheit ausgenommen, Wahrheit und Ordnung:

„Wie eine Lämmerherde ihrem Hirten,
So folgen sie gelehrig seinem Ruf,
So heut als morgen, wie am ersten Tag.
Drum ist in Sternen Wahrheit, im Gestein,
In Pflanze, Tier und Baum, im Menschen nicht." (I. Akt.)

und

„Dort oben wohnt die Ordnung, dort ihr Haus,
Hier unten eitle Willkür und Verwirrung."

Und mit Bezug auf sich selbst spricht Grillparzer (X, 377) von „einem Pflanzenartigen" seiner Natur.

Der Traum ein Leben.

Bemerkenswert ist die Mannigfaltigkeit der von unserem Dichter dramatisch behandelten Stoffe. Er ging von der romantischen „Ahnfrau“ zur klassischen „Sappho“, von dem „Hero“-Idyll zu dem kraftvollen, auf Quellenstudien beruhenden historischen Drama über und kam von der Trilogie des „goldenen Vließes“ bis zur bizarren Phantasie im „Traum ein Leben“. Grillparzer hatte die kapriziöse Idee, mit diesem Werke seinem Wiener Publikum einen Scherz zu machen, das, wie Laube bezeugt[1]), dieses volkstümliche Stück so hoch schätzte.

Es war ein Scherz, der, wie Grillparzer sagte, nur einmal gewagt werden konnte, und da es ihm das eine Mal gelang, müssen wir ihm dankbar dafür sein.

Gleich nach der „Sappho“ (September 1817) begann Grillparzer diesen Stoff zu behandeln und hatte schon den ersten Akt geschrieben, als er mit dem Schauspieler Küstner über das Werk sprach, der die Rolle des Zanga hätte spielen sollen. Der Schauspieler wollte den Dichter überreden, seinen Mohren in einen Weißen zu verwandeln; Grillparzer aber ließ die Arbeit liegen. Und erst vierzehn Jahre später (1831) vollendete er das Werk. Am 4. Oktober 1834 wurde es zum erstenmal in Wien am Burgtheater aufgeführt.

Der „Traum“ erinnert in seinem Versmaß und in seiner phantastischen Art an die „Ahnfrau“. Der Stoff wurde wie der zur „Ahnfrau“ verschiedenen Quellen entnommen und mit neuen und tiefen Gesichtspunkten ausgestattet.

Der Titel erinnert an Calderons „La vida es un suenno“ („Das Leben ein Traum“). Dieser Poet war wie Lope de Vega

[1]) In dem Nachwort von Laube zu diesem Drama (V, 237). Und Fäulhammer erzählt (a. o. O. S. 116), daß es bis Oktober 1875 81 mal im Burgtheater zu Wien aufgeführt worden sei, „also verhältnismäßig am öftesten von allen Dramen Grillparzers“.

ein Lieblingsdichter Grillparzers gewesen. Beide Dramen behandeln eine Erziehung oder Bekehrung, die im Traume vor sich geht; in einem wirklichen Traume bei Grillparzer, während bei Calderon dem Helden die Überzeugung eingeredet wird, daß er geträumt habe.

Aber nicht nur in Calderon hat Grillparzer Anregung zu diesem Werke gefunden, die Romantik und auch die Schicksalstragödie hatten den Blick der Zeit auf das Mystische gelenkt. Raimunds „Verschwender" war ein Zugstück. Raupach hatte sein „Märchen im Traum" geschrieben und nicht zuletzt war es Klingers Erzählung „Geschichte Giafars des Barmeciden", die unsern Dichter beeinflußt haben mag.

Aber Grillparzer selbst weist uns auf eine andere Quelle hin, auf eine Erzählung des Voltaire: „Le blanc et le noir", und freute sich mit einer gewissen Schalkhaftigkeit darüber, daß die Kritiker, die ihm stets Anlehnungen nachzuweisen suchten, und deren Freund er nie gewesen, dies nicht gefunden hatten.[1]) Aber dieser Novelle entnahm Grillparzer nur wenige Ereignisse und den Namen des Helden.

Voltaire wie Grillparzer lassen mit künstlerischem Verstande und Geschmack die Wirklichkeit in den Traum übergehen, so daß zuletzt durch die Überraschung, daß alles nur ein Traum gewesen, die bizarren und unwahrscheinlichen Geschehnisse glaubhaft werden. Es war eine Eigenheit der zweiflerischen Natur unseres Dichters, daß er sich den Scherz machte, durch sein Lachen zum Schlusse des Stückes zu zeigen, daß er die naive Aufmerksamkeit und den Ernst der Zuschauer zum besten gehabt habe.

Die Novelle Voltaires ist eigentlich nur ein geschicktes Märchen. Rustan, eine Art orientalischer Marquis, soll ein für ihn passendes Fräulein heiraten. Aber er kommt mit seinen beiden Bedienten Topaz, einem Weißen, und Ebanus, einem Mohren, nach der Messe von Kabul und sieht dort die Prinzessin von Kaschmir, für die er sofort in Liebe entbrennt. Die Prinzessin erwidert seine Leidenschaft, ja sie giebt ihm sogar ein kostbares Angebinde, einen seltenen Diamanten, der samt einem stets treffenden Pfeile ihrem Vater geraubt worden war und ihr von einem Fakir gegeben wurde, mit der Weisung, beide aufzubewahren, denn von diesen Kleinodien hänge

[1]) Werke X, S. 79 und fügt hinzu; „Man liest eben Voltaire nicht mehr, man begnügt sich, über ihn abzuurteilen, ohne ihn zu kennen."

ihr Schicksal ab. — Rustan will nach Kaschmir reisen, um die Prinzessin zu gewinnen. Sein treuer Diener Topaz rät ihm davon ab, während Ebanus ihm zuredet, die Fahrt zu unternehmen. Nachdem die Abreise festgesetzt ist, verkauft Ebanus ohne das Wissen seines Herrn den Diamanten an einen armenischen Kaufmann, um das zur Reise nötige Geld zu schaffen, seinem Herrn aber giebt er einen falschen Diamanten. Auf der Reise erleben sie viele Abenteuer, die ihre Fahrt teils fördern, teils beeinträchtigen.

Als Rustan in Kaschmir angelangt ist, hört er, daß an demselben Tage die Verheiratung der Prinzessin mit einem gewissen Barbabou stattfände, der dem Könige den vermißten Diamanten zurückgebracht habe. Rustan drängt sich an die Braut heran und zeigt ihr den Diamanten, den er bei sich trägt. Ein Zweikampf zwischen den Besitzern der beiden Steine soll entscheiden, welcher Diamant der echte sei. Als eben das Duell beginnen soll, ruft ein Rabe: „Schlagt euch!“ und eine Elster: „Schlagt euch nicht!“ Man schreitet zum Kampfe. Rustan tötet den Barbabou und tritt mit dessen Waffen vor die Prinzessin. Sie aber verwechselt ihn mit dem Rivalen und schleudert den nie fehlenden Pfeil gegen ihn; gleich darauf aber erkennt sie in dem Toten den Geliebten Rustan und ersticht sich in der Verzweiflung. Auf seinem Sterbebette sieht Rustan seine beiden Bedienten neben sich, den einen mit weißen, den andern mit schwarzen Flügeln. Sie enthüllen sich als seine Genien, der eine als guter, der andere als böser, so wie sie ihn auf seiner Reise fördernd oder hemmend begleitet hatten. Der sterbende Rustan flucht dem Ebanus, bis er plötzlich in Schweiß gebadet aus seinem Traume erwacht. Auf seinen Ruf erscheint Topaz und meldet, sich die Augen reibend, daß Ebanus noch schnarche, darauf erklärt er dem erregten und erstaunten Helden, daß dieser erst vor einem Augenblicke sein Bett verlassen habe. Die Durchführung der Idee, daß es dem Brahma ein leichtes sei, die Ereignisse der Welt sowohl auf eine Stunde zu beschränken, als sie über eine Zeit von z. B. 800000 Jahren zu verbreiten, läßt uns äußerst gleichgültig und vermag auch nicht, den Abenteuern eine tiefere Bedeutung zu geben.

Einen besseren Sinn wußte Grillparzer den Erlebnissen seines Helden zu unterlegen.

Auch sein Drama versetzt uns in das Morgenland, in das Land der Phantasie. Den Rustan befriedigt das stille ländliche Leben nicht, das er in der Hütte sein Onkels Massud führt neben dessen Tochter, in der er eine liebende Gattin finden würde. Sein

Sklave, der Mohr Zanga, regt durch die Erzählung von Waffenthaten und abenteuerlichen Fahrten den Rustan zu Ruhm- und Thatendurst an. Und es ist nun entschieden, daß Rustan am folgenden Tage die Hütte Massuds verlassen wird, um in der großen Welt das Glück zu erjagen. Er legt sich, den Kopf voll kühner Pläne, zum letztenmal im Hause seines Ohms zur Ruhe nieder.

Man hört leise Harfentöne; es ist der alte Derwisch, der vor dem Hause ein Lied spielt. Im Halbschlummer auf dem Bette sitzend spricht Rustan die Worte des Gesanges:

„Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten seiner Freuden Schar,
Schatten Worte, Wünsche, Thaten,
Die Gedanken nur sind wahr.

Und die Liebe, die du fühlest,
Und das Gute, das du thust;
Und kein Wachen als im Schlafe,
Wenn du einst im Grabe ruhst." [1])

Es liegt in diesen Versen die Mahnung einer tiefen Weisheit, wie sie eben dem pessimistisch beanlagten orientalischen Volke und auch der Seele unseres Dichters eigen ist.

„Possen! — Possen!" ruft der Dichter bei diesen Versen des Derwisch aus. Es sind nicht die Gedanken, die Bilder, die seinen Geist beschäftigen. Er geht dem Glücke und dem Ruhm entgegen.

Rustan schläft ein, und neben ihm steigen zwei Knaben empor: der eine im dunklen Gewande mit einer brennenden Fackel zu Häupten Rustans, der andere in einem bunten Gewande mit Blumen gekrönt zu Füßen des Schlafenden. Der im bunten Gewande entzündet seine Fackel an der des ersten, dessen Fackel alsdann verlischt. Hinter einem Schleiervorhang sieht man eine tropische Landschaft, eine Schlange windet sich an einer Palme empor. Es ist die Scenerie des zweiten Aktes, in dem sich die merkwürdigsten Abenteuer abspielen.

Doch die Ereignisse haben den nötigen logischen Zusammenhang; an keiner Stelle entsteht etwas wirklich Unmögliches und Phantastisches, und doch erkennt man in der Art, wie sich die Geschehnisse übereilen, die Bizarrerie des Traumes.

[1]) Der ursprüngliche Titel des Dramas heißt: „Des Lebens Schattenbilder". So ist er auf dem ersten Manuskripte zu lesen, das am 21. September 1817 begonnen wurde, aber nur den ersten Akt enthält.

Es tritt ein von einer Schlange verfolgter König auf. Ruſtan ſchleudert ſeine Lanze, aber nicht er tötet den Rieſenwurm, ſondern ein Mann, der in einen braunen Mantel gehüllt auf einem Felſen über Ruſtans Haupte ſteht; es iſt eine myſteriöſe Geſtalt, die das Gewiſſen unſeres Helden bedeutet. Der ohnmächtig niedergeſunkene König kommt wieder zu Sinnen und begrüßt Ruſtan als ſeinen Retter. Dieſer verſchweigt, von Zanga überredet, die Wahrheit; er ſchwankt zwar in ſeinem Entſchluſſe, will aber als Retter des Königs gelten, ſobald er Gülnare, deſſen Tochter, erblickt hat.

Der König hat ſich mit der Prinzeſſin auf einen Augenblick entfernt, da erſcheint der, welcher die Schlange getötet hat. Er macht Anſprüche auf das Verdienſt ſeiner That und droht, die Wahrheit des Vorganges zu enthüllen. Als Ruſtan ſieht, daß alle ſeine Verſprechungen vergebens ſind, durchſtößt er den „Mann vom Felſen" mit dem Dolche, den ihm der König kurz vorher geſchenkt hatte. Der Getötete ſtürzt von der Brücke herab in einen Fluß.

Ruſtan ſchreitet nun auf den Pfaden des Ruhmes voran. Er beſiegt und vertreibt die Feinde des Königs, erhält deſſen Tochter zur Gattin und wird von ſeinem Schwiegervater ſogar zum Thronfolger ernannt.

Aber nicht minder ſchnell werden auch ſeine Verbrechen entdeckt, und da er weder zurück will noch kann, wird er zu einer neuen Gewaltthat getrieben. Er läßt den König einen Giftbecher leeren, der von einem alten Weibe für ihn ſelbſt gebracht wurde, als ſein erſtes Verbrechen entdeckt worden war. Der König ſtirbt, nachdem er den Namen Ruſtans ausgeſprochen hat. Alle glauben, daß er es aus Liebe zu ſeinem Retter gethan, und der Abenteurer ſteht höher denn je in der Achtung ſeiner Umgebung. Aber der ſtumme Vater des „Mannes vom Felſen" war an den Hof gekommen, noch bevor der König den Giftbecher leerte. Er zeigt den Dolch, der in ſeines Sohnes Bruſt ſtak, und der König erkennt ihn als denjenigen, den er Ruſtan ſchenkte. Der Stumme erkennt dann auch die Vertauſchung der Giftbecher und ruft, von Gülnare nach dem Mörder ihres Vaters befragt, mit vieler Anſtrengung den Namen Ruſtans aus. Dieſer geht ſeinem Verderben entgegen. Obgleich er das Schloß in Brand ſteckt, ſo kann er ſich doch nicht mehr halten, ſeine eigenen Truppen gehen zu Gülnare über, und er muß fliehen. Verwundet findet er ſich wieder an demſelben Orte, wo er ſein erſtes Abenteuer, das mit der Schlange, erlebte. Alle Auswege ſind von Verfolgern beſetzt, und ſo ſtürzt er ſich denn auf Zangas Rat in den Fluß.

In diesem Augenblicke erwacht unser Held und kann es kaum fassen, daß er sich in der Hütte seines Oheims befindet; denn sein getäuschter Geist zeigt ihm noch die Schreckensbilder des Traumes, er sieht Zanga, der in den letzten Akten des Dramas viel Ähnlichkeit mit einem Dämon angenommen hat.[1])

Kurz vor seinem Erwachen ruft Rustan aus:

„Horch! Es schlägt! Drei Uhr vor Tage
Kurze Zeit, so ist's vorüber!
Und ich dehne mich und schüttle,
Morgenluft weht um die Stirne,
Kommt der Tag, ist alles klar,
Und ich bin dann kein Verbrecher,
Nein, bin wieder, der ich war." (IV. Akt.)

Das ist eine sehr glückliche Erfindung des Dichters. Es ist dies ein Lichtstrahl von Vernunft, wie sie oft durch die schrecklichen Bilder fährt, von denen wir im Alpdruck des Traumes geplagt werden. Das hindert aber nicht, daß noch lange nach dem Erwachen unsere Seele von den Gefühlen widerhallt, von denen sie während des Traumes so stark erregt wurde. Und so bricht auch Rustan noch einmal gegen Zanga los, der eben kommt, um zu melden, daß die Pferde zur Abreise fertig seien. Ja, er bittet sogar den Oheim, diesen schwarzen Diener zu entlassen, und seiner Bitte wird willfahrt.

[1]) Wer in dieser Person eine Art Mephisto sehen will, thut dem Zanga zu viel Ehre an und dem Dichter unrecht. Es ist aber, wie schon Bulthaupt III, 40) bemerkte, natürlich, daß der Mohr, der seinen Herrn dazu bestimmt, in die Welt zu ziehen, und ihn zu Verbrechen aller Art verleitet, in dem Traume zu einer Art von bösem Geiste wird. Ebenso ist es eine glückliche Erfindung, daß der Mann vom Felsen die Gestalt eines gewissen Osmin annimmt, mit welchem Rustan sich wirklich verunreinigt hatte, weil dieser elegante Jüngling, vom Hofe von Samarkand zu seinem Vater, dem Emir des Dorfes, zu Besuch gekommen, den Prahlhans spielte, und von seinen Heldenthaten, von seinem Glück bei Frauen erzählte, sowie auch, daß sogar die Königstochter ein Auge auf ihn habe. Der Keim des Traumes, die ersten Umrisse desselben, welche bald riesengroß, bald grotesk und bald absurd werden, wie z. B. da, wo der alte, stumme Vater des Ermordeten die Gestalt des Harfenspielers, des Derwisches annimmt. Schon Scherer (Vorträge, S. 204) sagte, daß derselbe die Gestaltung des guten Geistes bei Voltaire bedeute, obgleich er, der Derwisch, gewissermaßen zum Ankläger Rustans und seines Ehrgeizes werde, und zwar deshalb, weil er von der Eitelkeit der Welt und jener Dinge singt, die der Jüngling so heiß begehrt. Man begreift ferner mit Bulthaupt (III, 38), daß „der Traum selbst seine psychologische Bedeutung erst durch den ununterbrochenen Bezug auf das Seelenleben des Träumenden erhalte". Und nach Kuh („Zwei Dichter Österreichs", S. 93) besteht der poetische Wert dieses Dramas in der feinen Zeichnung des Lebens im Traume.

Der Dichter will uns die Vorzüge eines stillen und zurückgezogenen Lebens fühlen lassen, indem er uns zeigt, wie nach einem schrecklichen Alpdrucke, von dem Held und Publikum sich belastet fühlen, eine Natur wieder aufatmet, nachdem sie zu dem gewöhnlichen ruhigen Leben erwacht ist.

Der alte Massud und seine Tochter treten zu Rustan an das Bett, weil sie ihn im Schlafe aufschreien hörten, und sie zeigen ihm den neu anbrechenden Tag, dessen Licht die letzten Phantasmen des Träumenden verscheucht. Der Zuschauer teilt mit dem Jüngling, der wieder in sein bescheidenes Leben zurücktritt, das Gefühl von Befreiung, sowie den Abscheu, mit welchem er nunmehr seine Träume von Ruhm, mit dem er nun seinen Ehrgeiz betrachtet. So ist die Absicht des Dichters, die Moral seines „dramatischen Märchens" dargethan. Der geläuterte Rustan selbst beteuert:

„Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er giebt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel." (IV. Akt.)

Bulthaupt bemerkt[1]), daß ein echter Held sich durch einen Traum nicht würde umstimmen lassen, und daß er sich für stark genug halten werde, die Ereignisse so lenken zu können, daß er zu dem ersehnten Ruhme gelange, ohne daß er den Frieden seines Gewissens zu opfern brauche, und ohne sich zu einer so großen Zahl von Verbrechen hinreißen zu lassen. Das ist wohl wahr, aber der Dichter wollte uns nicht einen Helden geben, sondern einen Menschen, der das Verlangen nach Ruhm und Größe besitzt, und der die Eitelkeit derselben erkennen soll. Von diesem Standpunkte aus betrachtet scheint uns Rustan gelungen. Übrigens darf man von einem Märchen, auch von einem dramatischen, nicht zu viel verlangen. Die Personen brauchen nur in ihren großen

[1]) (III, 41). Zwar hat Rustan etwas von dem Typus der Grillparzerschen Helden, die „wie Löwen beginnen und wie Lämmer endigen", wie Bulthaupt selbst S. 44 sagt, wo er das zutreffende Beispiel von Jason, das weniger gute von Ottokar und das unzutreffende von Medea anführt. Ich aber glaube, daß er dem Rustan zu viel Ehre anthut, wenn er sagt, daß er „für diese undramatische Umkehr geradezu den Typus darstelle", denn diese Figur ist zu schwach, um als Typus, als Vertreter einer Gattung angesehen werden zu können. Im allgemeinen haben die Kritiker diesem „dramatischen Märchen" überhaupt zu viel Bedeutung beigemessen, das doch nach der „Ahnfrau" das schwächste der Werke unseres Dichters ist.

Umrissen gezeichnet zu sein; es genügt, wenn sie von einer sicheren Hand entworfen, wenn sie mit Frische und Leben ausgestattet sind, und dies ist hier der Fall.

In der Hauptsache kam es dem Dichter darauf an, ein glänzendes, bilderreiches Ganze mit einem wahren Konflikte zu schaffen. Ein Werk, das reich an Handlung sei, der jedoch weder die Logik noch die Phantasmagorie der Träume fehle.

Der Dichter selbst hielt dies Stück nicht für ein Meisterwerk, und er kann nichts dafür, wenn es von einigen zu eifrigen Bewunderern eine österreichische Faustdichtung genannt wurde. Grillparzer hatte nichts weniger im Sinne, als dies bescheidene „Spektakelstück", wie es Schreyvogel bezeichnete, der Goetheschen Dichtung von dem strebenden Menschen an die Seite zu stellen. Vielmehr wollte er das phantastische Volksstück über sein gewöhnliches Niveau hinausheben, das zu jener Zeit in Wien von dem trefflichen Talente Ferdinand Raimunds gepflegt wurde. Das Publikum begriff dies und beurteilte unseres Dichters Absicht besser als die teils zu begeisterten, teils zu ablehnend gestimmten Kritiker; es erfreute sich daran und genießt noch heute, wenn es der Aufführung dieses dramatischen Märchens beiwohnt.

Weh dem, der lügt.

Weh dem, der lügt ist das einzige abendfüllende Lustspiel unseres Dichters[1]); seine Aufführung am 6. März 1838 bedeutete aber auch den einzigen Mißerfolg, den er erfuhr, der um so schmerzlicher für den Dichter war, weil er ihn im Burgtheater erlitt. Die schon von Natur aus verschlossene, reflektierende und wehmütig gestimmte Seele unseres Dichters fand nicht die nötige Energie, um die rücksichtslose Ablehnung des Stückes zu verschmerzen.

[1]) Es ist von dem jungen Grillparzer noch vorhanden das in Prosa geschriebene einaktige Schauspiel „Die Schreibfeder" — es fällt in die Jahre 1807—1809, und das Lustspiel „Wer ist schuldig?" (1811) in einem Akte und in Alexandrinern. — Das zweite ist ganz im Stile Kotzebues gehalten; es enthält Anspielungen auf die Litteratur, wie auch schon J. Minor in seinem Aufsatze „Grillparzer als Lustspieldichter und ‚Weh dem, der lügt'" in dem Grillparzer-Jahrbuch von 1893 hervorhob. Das Komische liegt in einem Mißverständnis, das durch einen „à M. H." adressierten Brief verursacht wird, dessen Inhalt lautet:

„Wenn unser Argus schläft, schleich' ich mich in den Garten,
Rechts in der dunklen Laube magst du mich erwarten!"

Die junge Frau glaubt, daß die Adresse des Briefes an „Monsieur Holl" zu deuten sei, und ihr Gatte wähnt, es sei „Marie Holl" zu lesen. Allein der Brief ist von dem Dienstmädchen an Michel Held, den Gärtner gerichtet. Der „Argus" von dem in den Zeilen die Rede war, ist der Haushund. Der Eifersuchtszwist zwischen Herrn und Frau Holl löst sich in Wohlgefallen auf und der Gärtner Michel Held bekommt zum Schlusse seine Jeannette. „Nun dürft ihr schon im Dunkeln bei einander sein." Nun hat er auch nicht mehr nötig, die an ihn gerichteten Briefe zu verleugnen, und aus der Verleugnung des Briefes war doch das ganze unbedeutende Unheil entstanden. — „Die Schreibfeder" ist in der Fabel kindisch. Es handelt sich um einen Mann, der einen Jüngling, Wilhelm, den er wie einen Sohn liebte und zum Gatten seiner einzigen Tochter bestimmt hatte, davonjagt, einzig und allein darum, weil er, wie sich zum Schlusse herausstellt, fälschlich beschuldigt wurde, mit der Feder der verstorbenen Frau des Hauses geschrieben zu haben. Der Jüngling stellt dies in Abrede und der Herr, Franz Moser, glaubt sich betrogen. Als schließlich die Unschuld des Jünglings an den Tag kommt, erhält er die Tochter dieses strengen Wahrheitsfreundes zur Frau. — Wie schon Minor hervorhob, ist es bemerkenswert, daß auch dieses Werk aus dem Abscheu vor der Lüge hervorging. Auch hier treffen wir eine Sentimentalität, wie wir sie bei Kotzebue kennen. Nebenbei sei bemerkt, daß dieser Schriftsteller auch von dem reifen Grillparzer geschätzt wurde (Frankl, a. o. O. S. 37).

So drängte es denn Grillparzer nach und nach zu seiner Weltflucht hin. Er wollte von Theater und Publikum nichts mehr wissen, und die drei Dramen, die er nach diesem Lustspiel noch schrieb, konnten erst nach seinem Tode veröffentlicht werden.

Diese Entmutigung ist bedauerlich, da sie unseren Dichter dem unmittelbaren Verkehr mit dem Publikum entzog, wie auch der Gewohnheit, für dasselbe zu schreiben. Und sicher ist es ihm in seinen früheren Werken nur darum gelungen, eine so mächtige Wirkung[1]) herauszuarbeiten, weil er sie alle für die Bühne gedacht hatte. Seine hinterlassenen Dramen zeichnen sich mit Ausnahme der „Jüdin von Toledo" besonders durch eine große Gedankentiefe, durch Charakterzeichnung aus. Allen aber ist eine auffallende Vernachlässigung der dramatischen Form eigen.

Doch nicht die Form ist es, die diesem Lustspiele fehlt. Und wenn der dritte und vierte Akt auch nur in epischer Weise die Flucht bringen, so hat der Dichter es doch verstanden, das Interesse für seine Personen wachzuhalten.

Die Ursache des allgemeinen Tadels, sowohl von seiten des Publikums als auch der Kritik, ist vielmehr ganz wo anders zu suchen. Die zeitgenössischen Kritiker schrieben den Durchfall des Stückes dem Mangel an Komik zu, und Laube giebt die Enttäuschung als Ursache der Ablehnung an. Der Dichter nannte eben ein Werk „Lustspiel", das als solches nicht befriedigte, nicht lustig genug war, während man ihm unter der Bezeichnung „Schauspiel" mit Erwartungen entgegengekommen wäre, die es erfüllt hätte.

Als drei Jahrzehnte später das für den Dichter so verhängnisvolle Lustspiel in das Repertoire des Burgtheaters wieder aufgenommen wurde, hatte es einen großen, fast begeisterten Erfolg. Dies aber hauptsächlich dank der meisterhaften Aufführung, während die erste eine schlechte gewesen, und weil die Wiener das gegen ihren größten Dichter begangene Unrecht wieder gutmachen wollten. In anderen Städten, wie z. B. in Hamburg, konnte es sich nicht halten. Trotzdem versuchten tüchtige Kritiker das Werk zu rehabilitieren und jetzt wird es über Verdienst geschätzt. Zu gleicher Zeit fing man an, sich darüber zu streiten, ob Grillparzer für das Lustspiel beanlagt sei; und was man früher bestritt — Laube that es nicht — das wurde später bejaht.

[1]) Vergl. auch S. 275, Anm. — Grillparzer sagte, daß er, während er seine Werke schreibe, die Vorstellung auf der Bühne im Geiste vor sich sähe; er verabscheute bekanntlich, wie auch Schreyvogel, das sogenannte Buchdrama.

Wenn auch diesem Lustspiel jede echte und ursprüngliche Komik fehlt, so ist dennoch in unserem Dichter eine gewisse Schalkhaftigkeit und auch eine satirische Kraft vorhanden, die in seinen Gedichten und namentlich in seinen Epigrammen zum Ausdruck kommt. Und wie seine Zeitgenossen bezeugen, fehlte ihm auch nicht der Witz im Gespräch. Aber in unserem Lustspiel läßt die ernste, tiefe Idee, von der das ganze Werk beseelt ist, dem Humor nicht Raum.

Wie bekannt, schrieb Voltaire Tragödien, aber kein einigermaßen wertvolles Lustspiel; dies überrascht uns noch mehr bei diesem gerade seines beißenden Witzes wegen berühmten Schriftsteller. Aber Voltaires Witz war zu fein, zu schneidend, zu geistvoll und wurzelte zu tief in der Reflexion, als daß er die menschlichen Schwächen mit der notwendigen Naivität und in einer wirkungsvollen Komik hätte wiedergeben können. Bei Grillparzer lag der Grund zu der Unfähigkeit einer naiven, objektiven Gestaltung des Komischen nicht an einem Überflusse seiner und beißender Satire, sondern in der Tiefe, mit welcher er die Menschen und ihre Schicksale anschaute; dieser Umstand ließ in ihm nicht die Laune aufkommen, in der er die Schwächen von ihrer komischen Seite hätte zeigen können.

In seinem Galomir z. B., einem absolut dummen und halbtierischen, aber vornehmen Barbaren, der es nicht fertig bringt, einen ganzen Satz zu bilden und auszusprechen, ist das Minus von Intelligenz mit so genauer und nüchterner Wahrheit wiedergegeben, daß er ernst, fast bemitleidenswert erscheint und uns infolgedessen nicht zum Lachen bewegen kann. Galomir, der mit dem Shakespeareschen Caliban verglichen wurde, ist genau genommen nur idiotenhaft und tierisch.

Aber unser Dichter wollte nicht das billige Lachen der Posse, er strebte vielmehr nach einer höheren Komik, z. B. wie die im „Misanthrope“. Aber wo kein richtiger Konflikt vorhanden ist, da kann sich auch keine Komik entwickeln.

Und der ursprüngliche und gesunde Frohsinn eines einzigen Charakters, hier des Leon, genügt nicht, um dem ganzen Werke die nötige Stimmung zu geben. Genügt doch noch nicht einmal der urwüchsige Humor Falstaffs, um „Heinrich IV.“ als Repertoirestück zu halten. Die in der Quelle nur ganz schwach angedeutete Grundidee dieses Lustspiels ist nicht wie in Molières „Misanthrope“ in einer Komik der Übertreibung dargestellt, durch welche der ernste Grundgedanke des Werkes hindurchschimmert. Grillparzer legt den

Ernst selbst seinem Werke zu Grunde und baut hierauf eine zwar interessante, aber nicht komische Handlung auf. Dies ganz im Gegensatz zum „Misanthrope“, wo der grundlegende Gedanke, der auch vom Dichter geteilt wird, durch die Übertreibung in seiner Anwendung auf das Leben eine Unmenge von Komik auf den Helden des Stückes zusammenträgt.

Grillparzer entnahm den Stoff zu diesem Lustspiel der Chronik des Gregor von Tours und entwickelte ihn wie folgt.

Ein fränkischer Bischof hat einen Neffen als Geisel bei den noch unkultivierten Germanen; der junge Franke wird streng gehalten und als Sklave behandelt, weil von neuem Zwistigkeiten entstanden sind. Der Bischof spart an den Ausgaben für das Essen, um so das nötige Lösegeld für den Neffen zusammenzubringen. Dies gefällt aber seinem Küchenjungen Leon, der seit kurzem Koch geworden, gar nicht, und aufgebracht über den Geiz seines Herrn will er sein Amt kündigen. Als er aber den wahren Grund des scheinbaren Geizes erfährt, erbietet er sich, den Geisel zu befreien.

„Wär' ich nur dort, ich lög' ihn schon heraus.“ —
„Weh dem, der lügt!“

so mahnt der Bischof.

Leon verspricht, ohne sich der Lüge zu bedienen, zu vollbringen, was er sich vorgenommen, und nun beginnen die Abenteuer des Jünglings. Er läßt sich als Sklave mit der Eigenschaft eines Koches an den Grafen Kattwald verkaufen und bereitet nun die Flucht des Atalus, so heißt der Neffe des Bischofs, vor. Dem schlauen Burschen gelingt alles, und er wird sogar von Edrita, der Tochter Kattwalds, in seinen Bestrebungen unterstützt. Edrita liebt den heiteren Jüngling und flieht schließlich auch mit ihm, der nach einer gefahrvollen Flucht den Atalus dem Onkel wiederbringt.[1])

Offenbar ist der Gedanke in diesem Lustspiele neu und originell. Die Intriguen der Lustspiele beruhen gewöhnlich auf Lügen; hier

[1]) In der Erzählung des Bischofs Gregor von Tours (540—594) in der „Historia Francorum“ III, 15 (Scherer giebt eine kurze Inhaltsangabe dieser Erzählung a. o. O. S. 261 u. folg.) läßt sich der Koch Leon nach einem ersten gescheiterten Versuch als Sklave verkaufen und überläßt, wie in dem Grillparzerschen Lustspiele, den Erlös demjenigen, der ihn in das Land der Barbaren brachte. So bleibt er ein Jahr und wird zum Liebling des Herrn. Als das Jahr verstrichen ist, verabredet er die Flucht mit Atalus. Des Nachts, nach einem Gelage, fragt ihn der Schwiegersohn seines Herrn im Scherze, wann er seinem Schwiegervater auf dessen geraubten Pferden zu entfliehen gedenke. Und in scherzhaftem Tone antwortet der Knabe: „Ich denke noch in dieser Nacht,

dagegen wird die ganze, ziemlich verwickelte Intrigue von dem Helden gelöst, indem er das gegebene Versprechen hält: immer und ausschließlich die Wahrheit zu sagen. Und der Gedanke, den Barbaren nicht etwa durch mehr oder weniger glücklich erfundene Lügen unterliegen zu lassen, sondern der Wahrheit der Worte und der Rechtschaffenheit der Handlungen[1]), ist zweifellos genial.

Leon, der lustige und schlaue Koch, hat den geeignetsten Charakter, den Plan durchzuführen. Er ist das gesunde und fröhliche Volkskind, der witzige Nichtsnutz, der sich stets aus der Klemme zu ziehen weiß, der immer einen neuen Kniff bereit hat. Er ist zwar keine neue Figur; der Figaro des Beaumarchais ist sein berühmtes und glückliches Urbild. Aber Leon hat vor dem Figaro den Vorzug der Aufrichtigkeit, mit welcher er sofort alle Streiche, die er auszuführen gedenkt, frei herausjagt; er hat die heitere Lebensfrische, wodurch er uns so sympathisch wird. Wie den Figaro, so hat auch ihn die Natur als Ersatz für seine Armut und niedere Herkunft mit den Gaben der Intelligenz und mit einem liebenswürdigen Charakter ausgestattet, und so hilft er sich und anderen. Beide aber haben ein Zeichen innerer Kraft, den Frohsinn, der sie nie verläßt. Aber Figaro, eine Figur aus der Zeit, die der Revolution voranging, hatte noch List und Betrügereien aller Art nötig, um sein Ziel zu erreichen, um Geld, viel Geld zu erlangen, um etwas auf der Welt

---

wenn es Gott gefällt." Als er seines Herrn Schild und das Schwert wegnehmen will, erwacht dieser und fragt ihn, was er wolle. Leon antwortet: „Ich bin Leo, dein Knecht, und wecke Atalus, daß er schnell aufstehe und die Pferde auf die Weide treibe. Denn er schläft so fest, als sei er betrunken." — „Gut!" antwortet Kattwald und schläft ein.

Die Flüchtlinge finden wie durch göttliche Hilfe das Thor offen (invenitque ianuas atrii divinitus reseratas) und entfliehen. — Durch die dem Schwiegersohne zum Scherz gegebene Antwort ist Grillparzer auf die Idee zum ganzen Werke gekommen. Die Gestalt der Ebrita, mit allem was mit ihr zusammenhängt, ist die Erfindung des Dichters. Aus den „Récits des temps Mérovingiens" von Thierry, besonders aber aus der fünften Erzählung, nahm Grillparzer, was er zum Lokalkolorit des Stückes nötig hatte.

[1]) Die Flucht des Geisels, nachdem die Streitigkeiten wieder losgebrochen waren, ist auch nach den Anschauungen des Bischofs etwas Erlaubtes. Leon weist Ebrita zurück, obgleich er sie liebt, und verhält sich, nachdem er endlich zugegeben, daß sie die Flucht teile, auf dem ganzen Wege sehr zurückhaltend gegen sie. Ich weiß wohl, daß die meisten Kritiker (z. B. Kuh, S. 104, und Minor, „Grillparzer", Wien 1891, S. 13) behaupten, das ganze Benehmen Leons sei trotz der Wahrheit seiner Worte nur Lüge. — List, aber nicht Lüge, und das ist die Hauptsache.

zu gelten.[1]) Der Dichter des Leon dagegen hat, obgleich er kein Fortschrittler war, erkannt, daß diesem bescheidenen Volkskinde, diesem Küchenjungen des Bischofs der Scharfsinn und das Talent nicht genüge, daß er auch der Vornehmheit des Charakters bedürfe. Und so unternimmt Leon aus Großmut, aus Zuneigung zu seinem frommen Herrn die Befreiung des Atalus und bedient sich bei seiner That nur jener Mittel, die mit der Wahrheit nicht in Widerspruch stehen. Er ist der Große, der Edle, hört aber doch nicht einen Augenblick auf, der gutherzige, arme Küchenjunge zu sein!

Und dennoch bereitete die Aristokratie Wiens dem fränkischen Koche einen ganz anderen Empfang, als der war, mit welchem die Pariser Hautevolée dem Barbier von Sevilla entgegenkam. Den Mißerfolg des Lustspiels hat namentlich die hochgeborene Wiener Welt verschuldet — man verließ das Theater und schlug ostentativ die Logenthüren zu, denn man glaubte, man dürfe sich von dem bürgerlichen Beamten die Verspottung des Adels, wie es an der Figur des Atalus geschieht, nicht gefallen lassen. Der französische Adel dagegen hatte für die Lustspiele des Beaumarchais eine große Bewunderung. Und die Komödien dieses Dichters bildeten das Repertoire jener Privataufführungen, bei denen die französische Aristokratie kurz vor der Revolution auf ihren Schlössern sich die Zeit vertrieb. Und doch spielt auch der Almaviva in den Lustspielen des Beaumarchais und namentlich in der „Mariage de Figaro“ keine glänzende Rolle. Allerdings behält dieser trotz seines Ungeschickes immer noch einen Schein von Würde, während die Mängel des Atalus als der Typus eines hoffärtigen, dummen und feigen Vornehmen zu aufrichtig gezeichnet sind; von den barbarischen Vornehmen, von dem tierischen Galomir und dem gefräßigen Kattwald[2]) nicht zu reden. Zwar gewinnt ja dieser Atalus gegen den Schluß des Stückes an Charakter, so daß man sieht, daß seine Fehler in einer falschen Erziehung und in den Vorurteilen seines Standes ihre Ursache hatten, aber es ist dennoch unbegreiflich, daß ein engherziger

[1]) P. Toldo zeigt in seiner guten Arbeit: „Figaro et ses origines“ (Mailand 1893, S. 344), daß diese häßlichen Eigenschaften dem Beaumarchais selbst eigen waren.

[2]) Wir glauben in diesem Schlemmer den Grafen von Seilern zu erkennen, in dessen Hause der junge Grillparzer als Erzieher des Neffen des Grafen thätig war (X, 49); und vielleicht hat der Zögling dem Dichter zum Atalus Modell gestanden.

Adel sich darüber beleidigt fühlen konnte, daß der vornehme Atalus in seiner Minderwertigkeit dem großmütigen und geweckten Küchenjungen gegenüber gestellt wurde und demselben gehorchen mußte.

Auch Almaviva folgt ja in allem dem geschickten Plan des Barbiers, aber er bezahlt ihn, und Figaro leistet ihm Hilfe mit seiner Schlauheit, wie er ihm für Geld ja auch in seinem Handwerk zur Verfügung steht. Leon dagegen opfert sich und rettet selbstlos den Atalus; und dies ist vielleicht die Ursache zu den verschiedenen Aufnahmen, die diesen beiden Stücken von ihrer Zuhörerschaft wurden. Mit diesem haben wir nicht einen Vergleich zwischen den beiden Lustspielen ziehen wollen, denn das unseres Dichters würde zu sehr im Nachteile sein gegenüber dem unerschöpflichen Witze, den wirklich komischen Situationen, der geschickten Intrigue in der Trilogie[1]) des Beaumarchais; wir wollten vielmehr die Gestalt des Helden dadurch nur besser beleuchten, daß wir ihn mit einem berühmten Vorfahren seiner Gattung verglichen.[2])

Es wurde stets behauptet und wird immer noch anerkannt, daß Leon eine der gelungensten Figuren des Grillparzerschen Theaters sei. Und wo er Gelegenheit hat, sich in seiner Ursprünglichkeit zu zeigen, wie es in den beiden ersten Akten der Fall ist, erzielt er auch eine gute Wirkung.

In dieser Figur hat Grillparzer auch seine frühere Überzeugung überwunden: daß die Vornehmheit des Charakters in den Konflikten des Lebens notwendigerweise unterliegen müsse, diese Überzeugung, welche die Schwäche und zugleich den besonderen Reiz seiner dichterischen Persönlichkeit ausmacht.

Auch der Charakter der Edrita, der Tochter des Grafen Kattwald, ist sehr gut durchgeführt — er zeugt von einem heiteren Elemente in dem Geiste des Dichters. Es ist ein Bild eines frischen, kühnen und zugleich naiven Mädchens, wie Grillparzer es unter den feschen Mitbewohnerinnen seiner Stadt Wien beobachten konnte. Auch erinnert sie gar nicht mehr an die wehmütige Tiefe, die er den meisten seiner

[1]) „Le Barbier de Seville", „Le mariage de Figaro" (La folle journée), „La mère coupable".

[2]) Dadurch soll jedoch nicht in Abrede gestellt sein, daß Leon sein Dasein dem Gracioso des spanischen Theaters verdankt, wie auch Minor (a. o. O. S. 16) meint. Aber im Grunde genommen stammt Figaro selbst durch die Vermittelung des Gil Blas aus dem spanischen Theater, gesetzt auch, wie Toldo (a. o. O. S. 361) behauptet, daß zwischen dem spanischen Theater und dem Barbier nur „quelques vagues similitudes" (einige unbedeutende Ähnlichkeiten) vorhanden seien.

weiblichen Typen gegeben hat. Sie ist eine praktische, gesunde und daher entschlossene und thatkräftige Natur. Ohne Zagen folgt sie Leon und Atalus, um den ihr vom Vater bestimmten Galomir, den Bauernfeld eine „Trottelfigur" nennt[1]), nicht heiraten zu müssen. Ihr Charakter harmoniert vollkommen mit dem des schlauen Leon, der sie schließlich auch zur Gattin bekommt, gewissermaßen zur Belohnung für die Einlösung seines Versprechens, für seine Treue. Die vielleicht etwas zu kühne Natur der Barbarentochter findet ihre Begründung in dem eigentümlichen Charakter des Stückes. Es spielt in entfernter Zeit, wie sie der Dichter ja stets für seine Dramen liebte.[2])

Man hat auch einen Einfluß der Lustspiele Shakespeares und der aus denselben herausgewachsenen romantischen französischen Lustspiele auf diese Dichtung Grillparzers erkennen wollen.[3]) Wir aber können bei Grillparzer jenen phantastischen, burlesken, aber doch feinen und großzügigen Charakter nicht finden, der die heitere Muse des englischen Dichters auszeichnet. Wohl aber könnte man in der Disposition, in den Charakteren, in der Frömmigkeit, die jedoch der naivsten, heitersten und natürlichsten Entwickelung der Leidenschaften freien Raum läßt, den Einfluß der lachenden und farbenreichen spanischen Dichtung erkennen.

---

[1]) „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft", V. Jahrg. (1895), S. 79.

[2]) Es ist sogar eine Ähnlichkeit in der Fabel des Lustspiels mit der des „Bließes" vorhanden, namentlich in dem Gegensatz zwischen Kultur und Barbarei; aber Lichtenheld („Grillparzerstudien", S. 21—24) und Minor (a. o. O. S. 9) gingen in diesem Vergleiche zu weit; besonders letzterer, wenn er das Verlangen Medeas nach einer lichteren Menschlichkeit, von der wir schon S. 295/96, Anm., gesprochen haben, dem der Edrita entgegenhält.

[3]) Mahrenholz (a. o. O. S. 115).

Libussa.

Dieses Trauerspiel gehört wie der „Bruderzwist von Habsburg“ dem Nachlasse unseres Dichters an. Schon seit 1819, als er gelegentlich seiner Studien zu „Ottokar“ auf diesen Stoff stieß, beschäftigte ihn die Idee zur „Libussa“, doch sie wurde nur sehr langsam, in den Jahren 1837—47 ausgeführt und nur der erste Akt 1841 zu Lebzeiten des Dichters veröffentlicht, nachdem er am 29. November 1840 zum Besten der barmherzigen Schwestern aufgeführt worden war.

Das Werk trägt auch die Spuren dieser Verzögerung. In der langen Periode, in der sich der Dichter grollend dem Theater fernhielt, wurde die Dichtung um Gefühle, Überzeugungen, Prinzipien und viele, ja zu viele Gedanken bereichert, so daß die Komposition weder einheitlich noch kraftvoll und noch weniger bühnenfähig werden konnte. Die Motive des Dramas sind zu reichhaltig und zu verschieden, und wohl fehlte dem müden Dichter die Kraft der Synthese, das frühere ehemalige Feuer der Begeisterung, die nötig gewesen wären, um dies Werk zu einem lebendigen Ganzen zu gestalten.

Die „Libussa“, die doch so viele poetische Schönheiten enthält, ist wie der „Bruderzwist“, aber in geringerem Maße als dieser, eine formlose Masse. Keins von diesen beiden Stücken könnte von der Bühne aus wirken; man muß sie lesen, wenn man den Wert dieser Dichtungen schätzen, wenn man die feinen und etwas sentimentalen Gedanken unseres Dichters genießen will.

Besonders die „Libussa“ zeigt in ihrer symbolischen Handlung die anhaltenden Meditationen, denen sich der an Erfahrungen und Enttäuschungen noch mehr als an Jahren reife Dichter während der Arbeit an diesem Drama hingab.

Der sagenhafte Stoff eignete sich ganz besonders zu einer symbolisierenden Dichtung, er war wie dazu geschaffen, die Form zu werden, in die der Dichter seine Gedanken über so mancherlei ausgießen konnte.

Dieser Stoff, den Sauer „volkstümlich“ nennt, behandelt die Gründung Prags durch Primislaus und die weise Libussa.[1])

Libussa ist die jüngste der Töchter des Königs Krokus, die von ihrer Mutter, einer Halbgöttin, die Gabe der Prophezeiung geerbt hatten. Es sind drei Seherinnen, die in der Einsamkeit ihres Schlosses leben und sich mit weisen Meditationen und mit der Betrachtung der Sterne beschäftigen.

Krokus fühlt sich dem Tode nahe, darum geht Libussa in den Wald, um heilkräftige Kräuter für den Kranken zu sammeln. Sie wird von der Nacht überrascht und würde in einem Flusse ertrinken, wenn nicht Primislaus, ein Landmann, auf ihren Hilferuf herbeigeeilt wäre und sie gerettet hätte. In den Kleidern der verstorbenen Schwester des Primislaus und auf dessen Schimmel reitet sie in ihrem Schlosse ein. In der Zwischenzeit ist aber Krokus gestorben, und

[1]) Schon der Romantiker Brentano behandelte in einer 1815 erschienenen Tragödie: „Die Gründung Prags“, diesen Stoff. Aber alle Kritiker verurteilen dies Werk. Sauer z. B. nennt es (Einleitung S. 89) „etwas weitschweifig und ungenießbar“. Übrigens fehlt trotz des gleichen Stoffes den Dramen Brentanos und Grillparzers jeder Zusammenhang. — Der junge Grillparzer hatte 1809—10 angefangen, einen anderen Stoff aus der alten und fabelhaften Geschichte Böhmens: „Drahomira“, zu behandeln. Dies Stück blieb jedoch Fragment, und der Dichter kam erst 1817—19 wieder darauf zurück, als er einen kurzen Bericht über die Böhmische Geschichte von Pubitschka schrieb, ein Werk, das ihm auch zu seinen Studien für den „Ottokar“ diente. Das Fragment ist romantisch und rhetorisch gehalten. Wir finden hier schreckliche Scenen wie in der „Ahnfrau“: so einen Bruder, der den andern tötet, und der entdeckt, daß seine Mutter Drahomira ihren Gatten getötet hatte. Die Heldin ist ein wildes und grausames Weib, ähnlich wie die Medea, eine Anhängerin der durch das Christentum verdrängten Götter, deren Priesterin sie gewissermaßen ist, und die sie wie die kolchische Magierin zu beschwören vermag. — Hierin finden wir eine leichte Anlehnung an Faust — und schon 1814 entwarf Grillparzer einen Plan zu einer Fortsetzung des Goetheschen „Faust“. Hier finden wir die kraftvollen, fast Goethischen Verse des Mephisto und auch schon jene Sehnsucht nach Jugend und Unschuld, wie wir sie so häufig bei unserem Dichter antreffen. Bemerkenswert ist es, daß wir auch in der „Drahomira“ wie im „Bließ“ den Gegensatz von Kultur und Barbarei, von einer antiken und modernen Kultur treffen, und den Sieg der letzteren wie in der „Libussa“, mit welchem Werke das Fragment „Drahomira“ auch den Ort der Handlung gemein hat. Die Töchter des Königs Krokus („Libussa“) ähneln der Drahomira nicht nur in der schwarzen Kleidung und in den Eigenschaften als Seherin, obwohl sie weiser und milder sind als die Heldin des Fragments, sondern sie wurzeln mit ihren Anschauungen auch in einer antiken Epoche, die dem Lichte einer neuen Kultur weichen muß. — Schon Lessing hatte die Drahomira für eine gute tragische Heldin gehalten, und Grillparzer hat 1817 hiervon Notiz genommen.

das Volk verlangt, daß eine ſeiner Töchter ihm in der Herrſchaft folge. Die beiden älteſten können der Beharrlichkeit der Abgeſandten des Volkes nicht mehr widerſtehen und beſchließen, wenn Libuſſa zurückgekehrt ſei, ihre Gürtel, die der Vater den Töchtern geſchenkt hatte, deren jeder das Bildnis der Mutter trug, und die nur durch den Namenszug der Jungfrauen unterſchieden werden konnten, zu miſchen und die Regentſchaft zu verloſen. Diejenige, deren Gürtel zuletzt gezogen werde, ſollte die Herrſchaft übernehmen müſſen. An Libuſſas Gürtel fehlt aber das Bild der Mutter — es iſt in den Händen ihres Retters Primislaus geblieben. Man ſchilt ſie, daß ſie des Vaters Geſchenk nicht beſſer ehre. Und ſo entſchließt Libuſſa ſich, die Laſt der Krone auf ſich zu nehmen, die den Schweſtern ſo ſchwer dünkte.

„Den Vater will ich ehren durch die That,
Mögt ihr das Los mit dumpfem Brüten fragen:
Ich will ſein Amt und ſeine Krone tragen!“ (I. Akt.)

Das Abenteuer mit Primislaus in dem Walde hatte ihre Natur faſt umgewandelt und ſie gelehrt, mehr die Menſchen als die ſeither von ihr gepflegte, unfruchtbare Weisheit zu lieben:

„Mit Menſchen Menſch ſein, dünkt von heut mir Luſt.“

Die drei Wladiken, die gekommen ſind, um eine der Töchter des Krokus zur Übernahme der Herrſchaft zu bewegen, erkennen Libuſſa als Königin von Böhmen an und führen ſie zum königlichen Schloſſe. Die beiden zurückbleibenden Schweſtern aber erwarten nichts Gutes von der Kühnheit der Libuſſa und ziehen ſich traurig zu ihren myſteriöſen Beſchäftigungen zurück. Sie, die ſchon den Tod des Königs Krokus aus den Sternen geleſen hatten, beginnen wieder, ſich mit aſtrologiſchen Anzeichen zu beſchäftigen. Die Dienerinnen der Schweſtern befragen ſich nach den Himmelszeichen und der Dobra antwortet die Swartka:

Swartka. „Die Jungfrau blinkt, doch nein,
Ich irrte mich, es iſt des Löwen Macht,
Der auf ſein Böhmen ſchaut.“
Dobra (gen Himmel blickend). „Hältſt du auch ſichre Wacht?“

und dann, „mit halbem Leib über die Bruſtwehr gelehnt“, ruft die Beobachterin laut aus:

Swartka. „Der Oſten graut, dem Tage weicht die Nacht“ (I. Akt).

So endet der erſte Akt, oder das Vorſpiel, das nach des Dichters eigener Meinung das beſte ſei, was er je geſchrieben habe.

Und wirklich weist diese dramatisch so belebte und doch so knappe Exposition keinen der schon erwähnten Fehler auf. Hier ist das Sagenhafte vollkommen mit dem Menschlichen verschmolzen, wie es uns besonders in der Scene zwischen Libussa und dem starken und bescheidenen Primislaus entgegentritt. Die einfachen Worte, die er an die Libussa richtet:

„Du bist kein Weib, um das man werben könnte?"

und die ehrfurchtsvolle That, daß er ihr den Gürtel um den Hals legte, nachdem er das Bild der Mutter Libussas zum Andenken an sie behalten hat, bereiten uns in geschickter Weise auf das Drama vor, das sich zwischen der Königin und dem Landmanne abspielen soll. Das Detail der Handlung, die mit dem Gürtel und dem Bilde zusammenhängt, verliert sich hier noch nicht ins Kleine, wie es leider später geschieht, so daß wir dieser Gegenstände überdrüssig werden, samt allem, was mit ihnen zusammenhängt. Die Lebensweisheit, die in den Worten der drei Schwestern zum Ausdruck gelangt, bereitet das Kommende vor und ist nicht etwa ein überflüssiges Philosophieren des Dichters.[1])

Es ist schade, daß der Dichter in den folgenden Akten nicht mehr mit dem Zuschauer rechnet, sich in langen Reden ergeht und die Ereignisse seines Dramas in breiten Scenen entwickelt, so wie sie ihm die Willkür gerade eingab. Libussa will in ihr Reich ein goldenes Zeitalter — die Herrschaft der Weisheit einführen. Sie trifft eine Arbeitsteilung, nach welcher stets ein Teil der Bevölkerung arbeitet, während der andere ausruht, und sie läßt die Jugend für das Alter arbeiten. In ihrem Lande ist Friede und Gleichheit.

[1]) So, als Libussa sich um die Annahme der Krone rechtfertigt, die den älteren und weiseren Schwestern gebührte:

„Doch handelt sich's um irdisch niedres Thun,
Wo zu viel Einsicht schädlich dem Vollbringen,
Fernsichtigkeit geht fehl in nahen Dingen. (I. Akt.)

Diese Worte sind gleichsam der Schlüssel zu dem Charakter Rudolfs II., den wir schon besprochen haben, und mit welchem Libussa schon öfter verglichen worden ist; sie lassen uns die Niederlage der weisen Königin ahnen. Und die Worte einer der älteren Schwestern:

„Wer nicht wie Menschen sein will, schwach und klein,
Der halte sich von Menschennähe rein" (I. Akt) —

klingen wie eine Mahnung aus dem beschaulichen Leben herüber, auf das zu verzichten Libussa im Begriffe ist, und werden zu dem Motto des Schicksals der Heldin.

Die Güter ſind gleichmäßig verteilt, Libuſſa ſelbſt ſpricht Recht; und ſie möchte das Weib dem Manne gleichſtellen.[1])

Aber die Unterthanen ſind nicht zufrieden mit der Herrſchaft der Weisheit. Streitende treten auf und verlangen ihr „Recht". Und Libuſſa ſpricht gewiß in ihren Worten gegen dies Verlangen nach „Recht" den Gedanken des Dichters aus.[2]) Aber ſie kann die Streitenden nicht überzeugen; ſie ſehnen ſich nach einem Manne, der, mit kräftigem Arme durchgreifend, das Recht eines jeden zu wahren weiß. Auch die drei bedeutendſten Wladiken, diejenigen, von denen Libuſſa der Thron angeboten worden, und die in einer vielleicht etwas zu typiſchen Weiſe den Reichtum, die Liſt und die Kriegstüchtigkeit verkörpern, beſtimmen die Königin dazu, ſich einen Gatten zu wählen, in der Hoffnung, daß die Wahl einen von ihnen treffe.

[1]) Obgleich der Dichter das Unweibliche oder Überweibliche im Weibe eigentlich mißbilligt und dieſe ſeine Ideen ſogar zum Vorwurf einiger Dramen nimmt („Sappho" und „Medea"), ſo ſcheint doch in den Worten Libuſſas ſeine eigene Meinung ausgeſprochen:

„Ich blicke rings um mich und finde nirgends
Den Stempel der Mißbilligung, den Natur
Der offnen Stirn des Weibes aufgedrückt." (II. Akt.)

Aber das Weib darf nicht die ihr von der Natur gezogenen Grenzen überſchreiten — (übrigens iſt es nach Grillparzer auch für den Mann beſſer, ſich bei ſeinem Schickſal zufrieden zu geben), und von der „Sappho" bis zur „Libuſſa" iſt dies die Überzeugung des Dichters geblieben.

[2]) „Von allen Worten, die die Sprache nennt,
Iſt keins mir ſo verhaßt als das von Recht.
Iſt es dein Recht, wenn Frucht dein Acker trägt?
Wenn du nicht hinfällſt tot zu dieſer Friſt,
Iſt es dein Recht auf Leben und auf Atem?
— — — — — — — — — — — — — —
Daß du dem Dürſt'gen hilfſt, den Bruder liebſt,
Das iſt dein Recht, vielmehr iſt deine Pflicht,
Und Recht iſt nur der ausgeſchmückte Name
Für alles Unrecht, das die Erde hegt.
Ich leſ' in euren Blicken, wer hier trügt,
Doch ſag' ich's euch, ſo fordert ihr Beweis.
Sind Recht doch und Beweis die beiden Krücken
An denen alles hinkt, was krumm und ſchief." (II. Akt.)

Mit dieſen Verſen vergleiche man diejenigen im „Bruderzwiſt":

„Des Menſchen Recht heißt hungern, Freund, und leiden,
Eh noch ein Acker war, der frommer Pflege
Die Frucht vereint, den Vorrat für das Jahr;
Als noch das wilde Tier, ein Brudermörder,
Den Menſchen ſchlachtete, der waffenlos,
Als noch der Winter und des Hungers Zahn
Alljährlich Ernte hielt von Menſchenleben.
Begehrſt ein Recht du als urſprünglich erſtes,
So kehr' zum Zuſtand wieder, der der erſte. (III. Akt.)

Und in den „Aphorismen" iſt zu leſen (IX, 45): „Das Recht iſt eine Ausgeburt des Bedürfniſſes und der Verſchlechterung, daher menſchlichen Urſprungs."

Hier beginnt das Märchenhafte des Stückes, das uns an Dramen von der Art wie Schillers „Turandot“ erinnert.[1]) Libussa, die Königin, aufgefordert, sich einen Gatten zu wählen, schlägt ein Rätselspiel[2]) vor. Dies Motiv wird leider aber derart in die Länge gezogen, daß die eigentliche Idee des Dramas, die Haupthandlung zu sehr in den Hintergrund gedrängt wird. Farinelli sagt[3]): „Unglücklicherweise suchte Grillparzer einen Haupthebel der Handlung in der Lösung eines Rätsels .... hätte Grillparzer ein anderes, natürlicheres Mittel ersonnen, um Libussa und Primislaus durch Liebespfand näher zu bringen, so hätte das Stück viel von dem vom Dichter selbst so oft getadelten Begriffsmäßigen verloren und mehr an dramatischer Wirkung gewonnen.“

Die Königin giebt den Wladiken ein Rätsel auf, in dem sie auf ihren Gürtel Bezug nimmt. Das Rätsel kann nur Primislaus lösen, weil er das an dem Gürtel fehlende Bild besitzt. Das weise Weib hat den Wert des einfachen und starken Mannes erkannt und will nur ihn allein zum Lebensgefährten nehmen. Primislaus ist nicht weniger klug als Libussa, obgleich er die wahrsagende Tiefe ihres Geistes nicht besitzt. Aber er ist infolge seiner Eigenschaften doch der Königin überlegen. Denn er besitzt auch eine gewisse seelische Kraft, die mit dem Berufe des einfachen Landmannes, der seinen Mangel an Bildung nicht zu verhehlen sucht, allerdings kontrastiert. Libussa will den Primislaus an ihren Hof rufen lassen. Sie giebt ihren Leuten als Führer den Schimmel des Primislaus mit, auf dem sie, nach dem Abenteuer im Walde, in ihr Schloß zurückgeritten war. Sie würden, den sie suchen „an einem Tisch von Eisen“ sitzend finden, sagte Libussa ihren Boten, und in der That finden die drei Wladiken den Primislaus essend an seinem Pfluge sitzen.

Aber auch zu den Schwestern schickte Libussa ihre Boten und ließ anfragen, ob man sie wieder aufnehmen wolle, denn die Enttäuschungen, die sie erlebte, haben sie der Gemeinschaft mit den

---

[1]) Wie Sauer (Einleitung S. 91) bemerkt. Derselbe Kritiker hebt ferner mit Recht (S. 90) das Stilwidrige der lustspielmäßigen Intrigue hervor, mitten in einem Drama ernsten, ja tragischen Ausganges. Wir haben bereits gesehen, wie die Stilwidrigkeit der ernsten, leitmotivartigen Grundidee des Lustspiels „Weh dem, der lügt“ diesem Stück zum Nachteil gereichte.

[2]) Dem zu Ehren jedoch die Libussa eine „Brünhilde des Geistes“ nicht genannt werden könnte, wie es Fäulhammer (a. o. O. S. 174) thut.

[3]) A. o. O. S. 140.

Menschen bereits überdrüssig werden lassen. Allein die Schwestern können sie nicht mehr aufnehmen, sie hat sich des früheren Lebenswandels entwöhnt. Libussa wird also den Menschen dienen und sich einen Mann wählen, der stärker als sie ist und die ihm gleich gearteten Menschen beherrschen kann. Libussa hatte schon, als ihr die Krone angeboten wurde, den Gesandten gegenüber die leise Drohung ausgesprochen:

„Allein, vergäßt ihr, was uns allen frommt,
Da diese hier den Rücktritt mir versagen,
So ging' ich hin, es meinem Vater klagen." (I. Akt.)

Es ist eine Andeutung auf ihr wehmutsvolles Ende, das nicht etwa, wie einige Kritiker behaupten, ungerechtfertigt und ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden ist. Der Zusammenhang ist allerdings nicht auf den ersten Blick zu erkennen, denn der Dichter läßt nun die Hauptidee der Dichtung fallen, spinnt die märchenhafte, schwache Gürtelintrigue in die Breite und entwickelt mit Ausführlichkeit und in genialer Weise den Liebeskonflikt der Königin und des Primislaus.

Scherer lobt in seinen Vorträgen (S. 275) den objektiven Standpunkt des Dichters, denn Grillparzer erklärt sich weder für das beschauliche Leben noch für die Einführung der Kultur. Dies kann uns allerdings, wie auch Scherer bemerkt, zu Reflexionen veranlassen, aber es kann unser Interesse für das Kunstwerk nicht erhöhen.

Im dritten und vierten Akte wird unsere Aufmerksamkeit von den Episoden mit Gürtel und Bild in Anspruch genommen, ja manchmal sogar ermüdet, wie auch durch die Weigerung des starken Primislaus, der dem stillen Wunsche der Libussa, daß er sie zur Gattin verlange, nicht entgegenkommt. Doch hier und da unterbrechen auch einige wirklich dramatische Scenen die zu breite Ausführung der Handlung. Durch naive und volkstümliche Momente erhält das Stück etwas von dem Gepräge eines dramatisierten Märchens. Dies z. B. wenn Primislaus durch die Öffnung einer Fallthür in den dunklen Thronsaal „sinkt" das ist: stürzt und sich von Bewaffneten in schwarzen Rüstungen umgeben sieht. Er erwartet knieend den Todesstoß, doch Libussa tritt auf, und nach ihrem Händeklatschen „schieben sich Armleuchter mit brennenden Kerzen" aus den Seitenwänden hervor. Der verwunderte Primislaus glaubt sich aber trotzdem im Jenseits und macht seinen Gedanken in langen Reden Luft. Die folgende Scene jedoch, in der er zur Erkenntnis seines Irrtums ge-

langt und seinem langen Zagen ein Ende macht, ist wieder unseres Dichters würdig. Die Liebe in diesem starken Manne ist immer von dem Bewußtsein seiner Minderwertigkeit der Königin gegenüber unterdrückt worden. Die Ehrfurcht vor dem erhabenen Weibe hat stets die Glut dieses einfachen, aber einer großen Selbstbeherrschung fähigen Menschen eingedämmt. Als aber die Hindernisse beseitigt sind und er seine Liebe zeigen kann, thut er dies mit einer so männlichen Vornehmheit, daß er zu einer Gestalt emporwächst, die würdig ist, dem Besten der Grillparzerschen Kunst an die Seite gestellt zu werden.

Die Worte, mit welchen Libussa ihn auffordert, ihr den nunmehr durch Einfügung des Bildes vervollständigten Gürtel umzubinden, indem sie hinzufügt:

„Und weh dem, der ihn noch nach dir berührt!"

gewinnen einen besonderen poetischen Sinn.

Die Heirat zwischen der Königin und dem Bauern stößt uns nicht ab, so groß ist die menschliche Vornehmheit, die der Dichter dem Primislaus gegeben hat.[1])

Hier könnte das Stück zu Ende sein.[2]) Wenigstens wird niemand, der sich mit der Rätselintrigue und mit der Liebe des Primislaus beschäftigte, noch einen fünften Akt erwarten. Aber das war ja nicht der Zweck des Werkes, sondern die Gründung Prags (der die Liebesepisode nur ein Mittel ist), und die Idee, die ohne Zweifel den Dichter ursprünglich beseelte, die er aber aus dem Gesichtskreis verlor, die Idee, daß das idyllische und naturgemäße Leben der Kultur unterliegen müsse, und so braucht Grillparzer den letzten Akt mit der Entstehung einer Stadt, mit der Gründung Prags. Dieser letzte Aufzug steht aber so isoliert da, daß er schon als Epilog bezeichnet wurde. Es ist eine Idee, die verschiedene Werke unseres Dichters beseelt, der Gedanke, daß das beschauliche Leben dem praktischen unterliegen müsse. So zeigte Grillparzer schon in seinem Rudolf II. und in der Sappho, wie das verinnerlichte Leben des Gedankens und des Gefühls an einem gewandten Alltagsleben zerschellt.

---

[1]) Gut sagt Koch (a. o. O. S. 21): „Gerade in einem seiner letzten Werke, der ‚Libussa', hat der Dichter in dem selbstbewußten Bauern und geborenen König Primislaus, dem Ahnherrn Ottokars, ein Ideal fester Männlichkeit geschaffen, deren Überlegenheit selbst das mit übernatürlichen Kräften ausgerüstete Weib anerkennen muß."

[2]) Fäulhammer (a. o. O. S. 175) ist sogar der Meinung, daß die ersten vier Akte ein prächtiges Schauspiel oder ein Lustspiel in der Art des „Weh dem, der lügt" abgeben könnten.

Hier aber hat sich der Dichter mit größerer Zurückhaltung der eigenen Meinung einer objektiven Darstellung befleißigt. Und so hat er eben symbolisch den Niedergang einer älteren Epoche durch das Auftreten der Kultur dargestellt. Libussa warnt vor der Idee, die ihr gefährlich scheint: freie Leute aus der Natur herauszureißen, um sie in die Mauern einer Stadt zu pferchen[1]), aber sie giebt der stärkeren Vernunft des Primislaus nach; sie will als Priesterin der Weihung Prags vorstehen, aber die Flamme in ihrem Inneren erlischt. Sie rafft all ihre Kräfte zusammen und segnet sterbend das junge Prag.[2])

Ihre Schwestern wandern betrübt aus, vertrieben von den hallenden Axthieben, unter denen die Wälder fallen. Die alte Zeit ist um, es bricht eine Epoche an, in der die Organisation der Kraft triumphieren wird, und Libussa wie auch ihre Schwestern werfen dem Primislaus, dem Manne der Zukunft, ihre Gürtel hin, damit er sich eine Krone daraus schmiede.

[1]) „Und fürchtest du denn nicht, daß deine Mauern,
Den Menschen trennend vom lebend'gen Anhauch
Der sprossenden Natur, ihn minder fühlend
Und minder einig machen mit dem Geist des All?" (V. Akt.)

[2]) Die lange Rede der Libussa vor ihrem Tode ist zwar undramatisch, enthält aber viele, tief in der Seele Grillparzers wurzelnde Ansichten. So betrachtete sie, mit den Augen des politisch jede Neuerung ängstlich scheuenden Dichters die freieren Gedanken der kommenden Zeit.

„Das Edle schwindet von der weiten Erde,
Das Hohe sieht vom Niedern sich verdrängt,
Und Freiheit wird sich nennen die Gemeinheit,
Als Gleichheit brüsten sich der dunkle Neid."

Und die politische Zukunft? — Nachdem die verschiedenen Nationen abwechselnd die Herrschaft über die Welt ausgeübt haben, wird sie den Slaven zufallen.

„Dann kommt's an euch, an euch und eure Brüder,
Der letzte Aufschwung ist's der matten Welt!" (V. Akt.)

Die Jüdin von Toledo.

Grillparzer greift mit diesem Drama zu einem Stoffe, der schon von seinem Lieblingsdichter Lope de Vega in „Las pazes de los reyes y Judía de Toledo“ behandelt worden ist.

Lope stellte seiner naiven Kunst gemäß einen Helden hin, für den, da er noch ein Kind, im ersten Akte die Stadt Toledo erobert wird.[1]) Im zweiten Akte heiratet Alfonso eine englische Prinzessin und dann eine Jüdin, von deren Schönheit er entzückt ist, seit er sie zufällig im Bade erblickt hat. Er läßt in einem Parke ein Schloß für sie erbauen, und lebt daselbst sieben Jahre mit ihr, während derer er seine Herrscherpflichten vollständig vernachlässigt.

„¿No has gozado un rey siete annos
Que ni su gente en la guerra
Ni su mujer en la paz
Le han visto un hora siquiera?“[2])

Darum haben die Königin und die Granden den Tod der Jüdin beschlossen, die dann auch nebst ihrer Schwester Sibylla getötet wird.

[1]) Das ist auch von Grillparzer angedeutet worden, und zwar da, wo der junge König Alfonso von Castilien von der Eroberung Toledos spricht und erzählt, daß er damals als Kind in das Lager gebracht worden sei und den Soldaten „Fahne mehr als Krieger“ gewesen wäre.

[2]) „Und hast du sieben Jahre nicht genossen
Des Königs, den sein Volk im Kriege nicht,
Die Gattin nicht im Frieden mehr gesehn?“

Das hören wir von den Rittern, die geschickt worden sind, Rahel zu töten.

Alfonso aber ist hierüber entrüstet und sinnt auf Rache. Doch ein Engel erscheint ihm, tadelt sein Rachebrüten und hält ihm sein Vergehen vor, um dessentwillen er es unterlassen hat, die ungläubigen Mauren zu bekämpfen.

Grillparzer hat besonders den Schluß dieses Dramas bewundert[1]), wo sich der König und die Königin in einer Kapelle vor einem Marmorbilde treffen. Beide beten laut und versöhnen sich, als sie sich erkannt haben. Diese Scene hat dem Drama des Spaniers auch den schon genannten Titel: „Las pazes de los reyes" gegeben.

Grillparzer behält die Einzelheiten dieses Werkes bei, mit Ausnahme derjenigen, die in sein Drama nicht hineingepaßt haben würden. So z. B. die Erscheinung des Engels. Den Motiven der Handlung gab er eine andere Bedeutung und vertiefte die Charaktere.

Ja, man kann sogar behaupten, daß der Hauptwert seines Dramas in den lebenswahren Charakteren beruht und man muß sich mit Fäulhammer wundern über die so jugendfrische Art dieses Dramas im Gegensatze zu der des „Bruderzwistes", der so viele Beweise für das Alter unseres Dichters aufweist, und dennoch vor der „Jüdin" geschrieben war. Der Grundgedanke aber und die Trochäen des Anfangs des ersten Aktes der „Jüdin" müssen wohl in einer früheren Epoche entstanden sein.[2])

Dieses letzte Drama Grillparzers hat, trotz des gewaltigen Unterschiedes in Stoff und innerer Entwickelung, mit der „Ahnfrau"

---

[1]) Man sehe die Analyse, die er von diesem wie von einigen andern Dramen Lopes (Bd. VIII, S. 211—13) gegeben hat. Auch Scherer (a. o. O. S. 275 u. folg.) schreibt eingehend über dieses Stück und hebt hervor, daß dieser Stoff schon zu vielen Novellen, Romanen und Dramen inner- und außerhalb Spaniens Anregung gegeben habe.

[2]) Im Bd. XIII, S. 301 ist eine Bemerkung aus den Jahren 1812—13 zu lesen, in der gesagt ist, daß König Alfons VIII. infolge der Ermordung der Jüdin wahnsinnig geworden sei. (Der chronologische Zusatz „im Jahre 1194" könnte ungefähr stimmen, denn 1195 erfolgte die Niederlage bei Alarcos, welche als eine Strafe Gottes angesehen wurde. Die spanischen Historiker behaupten jedoch, daß all diese Gerüchte fabelhaft seien.) Nach Sauer (a. o. O. S. 86 bis 97) fallen die trochäischen ersten Scenen des Dramas in das Jahr 1824 und die Vollendung in die fünfziger Jahre. Erst im Januar 1873 wurde das Werk zum erstenmal in der Wiener Hofburg mit Erfolg aufgeführt.

die frappante Knappheit der Handlung gemein, so daß es nicht nur dramatisch, sondern auch in Anbetracht der Bühnenwirksamkeit unter das Beste gezählt werden kann, was unser Dichter geschrieben hat. Die Handlung beruht auf den Kontrasten der Charaktere, und trotz des eigentümlichen, fast sonderbaren Konfliktes durchweht wie ein frischer Lufthauch eine gewisse Keckheit, eine anmutsvolle Frische dieses ganze Drama.

Don Alfonso hat eine ernste, gute Erziehung genossen, er kennt nur die düstere Seite des Lebens, denn durch die strenge Hofetikette wurde er von der Heiterkeit, von den lachenden Seiten des Daseins ferngehalten, und das Weib lernte er erst kennen, als er die englische Prinzessin Leonore geheiratet hatte.

Leonore ist kalt und tugendhaft, und ihr Seelenleben wie ihre Alltagsgewohnheiten sind ihr durch unumstößliche Gesetze vorgeschrieben. Man begreift, daß solch ein Typus von seelenloser Reinheit dem Dichter wohlgelungen ist, der eine besondere Abneigung gegen derartige Charaktere empfinden mußte, da seine künstlerische Seele besonders die lebhafte, ursprünglich-heitere Weiblichkeit liebte, die sich frei und ungezwungen in ihrer Individualität zeigt.

Auch dem König Alfons ward trotz seiner vornehmen Natur und trotz seiner guten Erziehung die Tugend der Gattin schließlich zu einer bleiernen Kappe, und mahnend ruft er am Ende des Stückes der Doña Clara zu, welche die Gattin seines Freundes Garceron werden soll:

„Doña Clara! doch, um Gott
Macht ihm die Tugend nicht nur achtenswert,
Nein, liebenswürdig auch, das schützt vor vielem!" (V. Akt)

nachdem er schon im ersten Akte sagte:

„Obgleich der Mensch, der wirklich ohne Fehler,
Auch ohne Tugend wäre, fürcht' ich fast!"

wie er überhaupt der Ansicht ist:

„Besiegter Fehl ist all der Menschen Tugend".

Und er würde seine Gattin mehr lieben,

„Wär' manchmal, statt des Lobs, auch etwas zu verzeihn!" (I. Akt.)

Es ist begreiflich, daß die Seele des Königs bei der ersten Begegnung mit einem temperamentvollen weiblichen Wesen in Aufruhr

gerät.[1]) Ihm geht es wie dem Gefangenen, der geblendet ist, als er zum erstenmal wieder in das Tageslicht tritt. Die Liebe, in der Alfons plötzlich für die Jüdin entbrennt, ist nicht jene Achtung, jene Neigung, die einen Mann einem Weibe verbinden kann — es ist ihm vielmehr ein neuer Zauber, den er noch nicht kennt, eine Wonne, die ihn in allen Fasern seines Ichs ergreift und erschüttert.

Rahel ist bei ihrem natürlichen Wesen der vollkommene Gegensatz zu dem an Gesetze und Etikette gebundenen König, und sie ist das absolute Gegenteil zu der Königin, „aquella nieve del norte“[2]), jener „hermosura helada“[3]), wie Lope sie nennt.

Auch in Bezug auf Abstammung bieten die beiden Frauen entschiedene Gegensätze; Rahel ist die spanische Jüdin, und die Königin die kalte englische Prinzessin.

Rahel wurde von allen Kritikern als eine dramatische Schöpfung ersten Ranges bezeichnet. Ihre sprunghaften Einfälle, die Bizarrerien ihres Geistes, das ganz sich hingeben ihren Trieben, alle diese so weiblichen Fehler eines Wesens von mangelhafter Erziehung, bilden ein so lebendiges und ursprüngliches Ganzes, daß sie dieser Rahel eine Ähnlichkeit geben mit dem elementaren Charakter der Undine von Fouqué. Rahel hat die Sorglosigkeit und die kapriziöse Unstetheit der mysteriösen, seelenlosen Wasserfee. Sie hat mit der Heldin des Romantikers den Mangel an moralischer Stärke, überhaupt das ganze nur aus Natur und Instinkt zusammengesetzte Wesen gemein; und da sie endlich eine weibliche Natur ist, so macht auch die Koketterie einen wesentlichen Teil ihrer selbst aus. Doch ihre Koketterie ist reizvoll, da sie organisch ist, so wie wir sie bei einigen Tierarten antreffen. Sehr gut bemerkt Scherer[4]): „Bewußt und unbewußt ist nirgend zu scheiden, Koketterie und Naivetät

[1]) Dies läßt der Dichter von dem Höfling Garceron zu Gunsten des Königs auch aussprechen. Nachdem Alfons seine erste Jugend hinter sich hatte, die

„Genährt vorzeitig mit der Weisheit Früchten,
Kommt ihm zum erstenmal das Weib entgegen,
Das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht,
Und rächt die Thorheit an der Weisheit Zögling.“ (III. Akt.)

Dem spanischen Dichter liegt eine derartige einfache, aber wahre Motivierung fern, obwohl in dem spanischen Drama Alfons, in dem kritischen Moment, kurz bevor er die Rahel sieht, dem Garceron gegenüber seinen Gefühlen Luft macht und von seiner freudlosen Jugend spricht (II. Akt, 4. Scene).

[2]) Jenem Schnee des Nordens.

[3]) Jener eisigen Schönheit.

[4]) A. v. O. S. 279.

fließen zusammen. Und wenn sie eine Absicht leitet, so ist doch ihr eigenstes Sein ihr bester Bundesgenosse dabei!"

So ist sie wahr, wenn sie im ersten Akte außer sich vor Furcht auf die Bühne stürzt, weil man sie verfolgt, sich dem König zu Füßen wirft und seine Knie umklammert; und echt ist ihr Ausruf: „Ein Meer von Angst in stets erneuten Wellen!" Einen Augenblick zuvor noch kühn in ihrem Wunsche, entgegen dem Rate ihrer Schwester, zu bleiben und den König zu sehen, von ihm gesehen, schön und vielleicht begehrenswert gefunden zu werden[1]), verliert sie jede Fassung, sobald eine Gefahr droht, und ist keiner besseren Überlegung fähig als eine erschreckte Taube. Gewiß ist es Koketterie, wenn sie sich dem König zu Füßen wirft und das Tuch abstreift, um den schönen Hals und die Schulter zu zeigen, so daß sich die Königin entfernt, aber das alles ist natürlich und konnte bei Rahels Natur nicht anders erwartet werden. Rahel hat das Bedürfnis, ihre Schönheit zu zeigen und ihren Gefühlen gemäß zu handeln. Wie sie sich in den ersten Augenblicken der Angst zu den Füßen des Weibes geflüchtet hatte, so zeigt sie nun, nachdem die Königin sich von ihr abgewandt hat, dem König selbst ihre Reize. Aber es ist dies nicht eine raffinierte, eine gemeine Koketterie, sondern vielmehr die Äußerung des Instinktes einer lebhaften, sinnlichen und unerzogenen Natur.

Sie empfindet einen aufrichtigen Schmerz als der König scheidet, wirft sich schluchzend der Schwester an den Hals und erklärt, daß sie unsäglich unglücklich sei. Aber trotz ihres Schmerzes vergißt sie auch nicht die Schwester nach dem Amethystenhalsband zu fragen, und der Gedanke daran hindert es auch wieder nicht, daß ihre Worte aufrichtig sind und ihr Gefühl echt ist, als sie die Schwester umarmend in Thränen ausruft:

„Und hab' ihn, Schwester, wahrhaft doch geliebt!"

Ihre Launenhaftigkeit, die elementare Leidenschaft ihrer instinktiven Natur erinnert an eine andere in der Litteratur berühmte Spanierin, an die Carmen des Mérimée. Auch sie ist eine Heidin der Moral, eine Zigeunerin ohne Erziehung, die großmütig und grundschlecht zugleich ist und einem reflexionslosen, fast unverantwortlichen Triebe folgt. Aber eine größere Naivetät, eine gewisse Genialität der Leichtfertigkeit stellen die Heldin unseres Dramas weit höher als die Zigeunerin der Novelle. In beiden jedoch finden

[1]) Und bei Lope sagt sie zu ihrer Schwester Sibylla, der Esther unseres Dramas, geradezu: „Alfonso me debe amor!" (Alfonso muß mich lieben).

wir denselben Mangel an Überlegung der Handlungen, dieselbe Spontaneität und Wahrheit einer ursprünglichen Natur.[1])

Hierdurch rechtfertigt sich auch das plötzliche Verlöschen der Leidenschaft in dem Könige, als er die tote Rahel erblickt. Diese so seltsame Erscheinung aber in einem Manne, der rachedurstig in der Glut der Leidenschaft geht, um das geliebte Weib zu sehen, um seinen Zorn an diesem Anblick sich steigern zu lassen, der aber bleich, verwirrt, bis ins Innerste erschüttert und ganz umgewandelt von der Toten hinwegtritt, so daß er, anstatt seiner Rache an den Mördern freien Lauf zu lassen, sein Vergehen erkennt und sein Weib um Vergebung bittet — dieses Phänomen stimmt uns auf den ersten Blick nachdenklich. Doch was den König an die Jüdin gefesselt hatte, das war die Schönheit, das frische Leben. Nicht ein Wort von der Jüdin, nicht ein Gedanke derselben oder ein tiefes Gefühl für die Rahel hatte sich in der Seele des Königs festgesetzt. Da ihr ganzer Zauber in dem Fleisch, in ihrem Körper lag, so konnte in dem Könige für die Tote nichts weiter leben. Der Anblick der vollständigen Zerstörung alles dessen, was ihn so sehr gefesselt hatte, konnte der Seele des Königs keinen andern Eindruck als die Überzeugung geben, daß der Abgott seiner Leidenschaft unwiederbringlich dahin sei. Das schwellende, das blühende Leben, das er stets an ihr gesehen und das ihn an sie gefesselt hatte, war vernichtet, und Alfonso wendet sich von derjenigen ab, deren Reize nun verblaßt sind, die in ihrer toten Regungslosigkeit ihm schrecklich vorkommt und ihn abstößt.

Es war eine glückliche, obgleich kühne Erfindung des Dichters, die Umwandlung des Königs durch den Anblick der Leiche Rahels zu motivieren, und anstatt der Rachegedanken die Erinnerung an Weib, Kind und Volk erstehen zu lassen.

Auch dieses Drama Grillparzers endet in einer zu strengen und ernsten Weise. Die Lösung erscheint nach all den glänzenden Bildern der Leidenschaft zu hart, als daß sie uns nicht unbefriedigt davongehen lassen müßte. Die arme Jüdin, obgleich nicht ohne die Schuld der eigenen Leichtfertigkeit, der Erziehung für die Lebenserfahrung des Königs geopfert, erweckt zu sehr unser Mitleid, als daß wir es billigen könnten, daß sie so rasch vergessen wird. Und es

[1]) So sagt der König von Rahel:

„Sie aber war die Wahrheit, ob verzerrt,
All was sie that, ging aus aus ihrem Selbst,
Urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel!" (V. Akt.)

ist, wie schon einige Kritiker bemerkten[1]), ein Fehler in dem Drama, daß der Zuschauer die Worte der Esther, der Schwester Rahels billigen muß, als diese nach der Versöhnung zwischen König und Königin mit Bitterkeit ausruft:

„Sie sind die Großen, haben zum Versöhnungsfest
Ein Opfer sich geschlachtet aus den Kleinen
Und reichen sich die annoch blut'ge Hand!“ [2])

[1]) So z. B. Scherer (a. o. O. S. 283).

[2]) Zwar fragt der alte Isaak, aus einem traumartigen Zustande erwacht, in den er nach der Ermordung Rahels verfallen war, zunächst nach seinem Gelde. Zwar sagt Esther als sie dies hört:

„Wir stehn gleich jenen in der Sünder Reihe;
Verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe!“

Aber trotzdem wird der peinliche Eindruck nicht verwischt, den ihre ersten Worte auf uns gemacht haben. Diese Verteilung der Schuld ist vielleicht einer schwachen Antipathie des Dichters gegen die Juden zuzuschreiben, obgleich die Gestalt Isaaks ziemlich konventionell gehalten und nur eine Kopie von Shakespeares Shylok ist. Gewiß aber war das Bedürfnis, die tragische Schuld dadurch zu lindern, daß sie auf verschiedene Personen verteilt würde, bei unserem Dichter fast zur Regel geworden. Wenn dadurch nun auch die Kraft der tragischen Konflikte abgeschwächt wird, so geschieht dies aber doch zu Gunsten der Wahrheit; denn wenn wir genau zusehen, so finden wir, daß es bei aller Schuld in der Welt nie der Fall ist, daß einer allein schuldig ist.

Esther.

Esther ist ein Fragment und enthält sozusagen nur eine einzige Scene, denn die anderen der beiden Akte dienen der Exposition oder der Entwickelung der Charaktere. Und doch ist das Bruchstück in sich abgeschlossen und bildet ein reizendes Idyll.

Die biblische Erzählung ist bis zur Wahl Esthers zur Königin durch Ahasverus benützt. Mehr verlangt man nicht, denn die Perspektive auf eine glückliche Liebe genügt; wir wünschen nicht die ferneren Erlebnisse der Königin von Persien kennen zu lernen, ebenso nicht die des frommen Mardochäus und seines Volkes.

Das Fragment weist keine Tendenz auf, nicht einmal eine religiöse, die bei diesem Stoffe doch so nahe liegt.

Mardochäus ist ein gelehrter Jude, der die Nächte bei der Lektüre der Bibel zubringt. Aber seine Ideen beseelen das Werk nicht und sollen auch sonst nicht in demselben entwickelt werden. Esther ist voll wundervoller Jugendfrische und kann ein Gegenstück zu Hero abgeben. Auch das Verhältnis zu einem frommen und denkenden Onkel erinnert an die Verwandtschaft der Jungfrau von Abydos zu dem Hohenpriester. Die Esther aber besitzt mehr Einfachheit, praktische Bescheidenheit, eine größere geistige Feinheit und weniger Sinnlichkeit als die griechische Priesterin. Sie teilt nicht die großen religiösen Ideen des Onkels. Sie lebt nicht mit ihm in Prophezeiungen, sondern sie bleibt auf dem festen praktischen Boden des Lebens und freut sich in naiver Weise ihres Daseins als ein gesunder Organismus, dem das eigene Wesen ein Grund zur Freude ist.

„Was soll ich lesen? Da so viel zu sehn;
Was stumme Zeichen? Da so viel zu hören“ [1])

[1]) Esther hält sich in ihrem Scharfblick und durchdringendem Verstande von allem Transscendentalen fern; sie ähnelt in ihrer Sinnlichkeit der Hero, wie schon Volkelt (a. o. O. S. 148) bemerkt, und dem Dichter selbst. So sagt sie dem Onkel, daß sie ihn liebe

„... nicht wie Gott uns liebt,
Im ganzen, großen, wo des einen Nachteil
Des andern Vorteil wird, nein einzeln Euch,

erwidert sie dem Mardochäus, der sie zur Beschäftigung mit der Heiligen Schrift veranlassen möchte.

Wie in der biblischen Erzählung tritt sie, um dem Oheim zu gehorchen, dem Ahasverus, der sich ein Weib wählen soll, entgegen, in der Überzeugung, daß des Königs Wahl sie nicht treffen werde. Und erfreut folgt sie seinem Gebote, als er sie zufällig in seinem Palaste trifft und sie sich entfernen heißt.

Hier beginnt die meisterhafte Liebesscene, in der Ahasverus, traurig und bis ins Innerste seines Herzens von dem Verluste seiner stolzen Gattin getroffen, der reinen und intelligenten Jungfrau begegnet, deren ganzes Wesen Aufrichtigkeit und Heiterkeit ist. Der verstimmte König hegt zunächst den Verdacht, daß die Naivetät der Esther erkünstelt und darauf angelegt sei, ihn zu bestricken. Aber mit ihrem offenen Wesen verscheucht sie bald seine falschen Vermutungen.

Wie in der Hero, so wird auch hier die Liebesscene unterbrochen, dadurch das Interesse wachgehalten, die Charaktere der beiden Personen fortentwickelt und sie selbst einander rasch näher gebracht. Der Dichter hat es in einer einzigen Scene vermocht, diese entgegengesetzten und einen Augenblick zuvor einander noch ganz unbekannten Charaktere sich nicht nur erkennen, sondern auch sie eine innere Harmonie fühlen zu lassen, die sie für das ganze Leben verbinden wird.

Ahasverus ist nicht dargestellt als der asiatische Despot, der in seinem Harem Umschau hält und durch das Zuwerfen seines Taschentuches einem Weibe seine Gunst kundthut. Diese Darstellung wäre vielleicht historisch treuer gewesen, hätte aber unser Befremden erregt. Der König ist vielmehr entrüstet über den Frauenmarkt, den sein Minister Haman bewerkstelligt hat, um ihn von seinen düsteren Gedanken abzubringen, denen er sich hingab, nachdem ihn Vasthi, seine Gemahlin, verlassen hatte. Ohne aber die hübsche Schar eines

Nicht willens für die Wohlfahrt einer Welt
Nur ein Atom von Eurem Sein zu geben." (I. Akt.)

Man vergleiche diese Worte mit denen der Libussa:

„Doch teilst du deine Liebe in das All,
Bleibt wenig für den einzelnen, den Nächsten,
Und ganz dir in der Brust nur noch der Haß.
Die Liebe liebt den nahen Gegenstand
Und alle lieben ist nicht mehr Gefühl;
Was du Empfindung wähnst ist nur Gedanke,
Und der Gedanke schrumpft dir ein zum Wort,
Und um des Wortes willen wirst du hassen,
Verfolgen, töten ..." („Libussa" V. Akt.)

Blickes zu würdigen, entfernt sich Ahasverus unwillig. Und nun begegnet er der Esther und fordert sie auf, sich zu entfernen:

„Für dich, mein Kind, ist hier nichts mehr zu thun!"

Es ist also nicht die Schönheit der jungen Jüdin, die den König fesselt, sondern eine plötzlich auftauchende Sympathie, als er in der Esther ein Wesen erkennt, das ihn ergänzt.

Schon Esther hatte Neigung zu dem Könige durchschimmern lassen, als er von Vasthi sprach, und sie noch nicht ahnte, daß Ahasverus sich für sie interessiere, obgleich der erfahrenere Mann schon beschlossen hatte, diese Blume für sich zu pflücken.

Esther verabschiedet sich, und der König läßt sie gehen. Er hat bemerkt, daß sie durch die falsche Thür gegangen und daß sie in eine Reihe von Prunkgemächern gelangen werde, die nicht zum Ausgange führen. Kurz darauf kommt Esther auch unruhig zurück und der König sagt ihr, daß sie in seinen Gemächern gewesen sei.

„Weh!"

ruft Esther aus.

„Dünkt dir das schlimm? Und wie nun, wenn's dein Los
In eben diesen Zimmern künftig etwa —"

Esther erblickt nun die Mittelthür, durch welche sie gekommen, und will sich entfernen.

Der schnell herbeigeführte Schluß dieser Scene zeigt zum letzten Male die Meisterschaft Grillparzers in der Darstellung zarter und doch wirkungsvoller erotischer Scenen. Wir sehen in der beunruhigten Seele des Mädchens eine zurückhaltende Keuschheit mit der plötzlich entstandenen Neigung zu dem herrlichen Könige kämpfen, von dem sie um ihre Liebe gebeten wird. Ahasverus ruft einige Sklaven herbei, um Esther durch deren Gegenwart zu beruhigen, und nimmt aus der Hand eines derselben einen goldenen Kranz, den der diensteifrige Haman für die Erwählte des Königs schon bereiten ließ. Esther glaubt nicht an das Glück, das ihr so plötzlich entgegen getreten ist, und weist den Kranz zurück. Aber als Ahasver ihn eben trostlos[1]) einem Sklaven zurückgeben will, nimmt sie ihn doch an, von jenem Gefühle überwältigt, das ein Hauptbestandteil des

[1]) „Ich wußt' es ja, mir ist kein Glück beschert,
Und einsam wall' ich zu des Todes Pforten!" (II. Akt).

Es sind dies Worte, die ganz der Seele unseres Dichters entquellen, der damals schon wußte, um 1830, als er sein Werk begann, daß er sich nie mit seiner Kathi werde verbinden können.

seelenvollen Weibes ist, von dem Mitleide für den Leidenden. Und so setzt sie sich den Kranz auf das Haupt.

Der edle König will sie an einen stillen Ort geleiten lassen, wo sie nachdenken und einen Entschluß fassen soll. Aber schon unter der Thür wendet sich Esther noch einmal um und ruft aus: „Herr!" Der Ton, in dem sie das Wort gesprochen, hat den König in das Herz der Esther blicken[1]) lassen, so daß Ahasver, sie umfassend ausruft:

„Ich selber will sie führen,
Und was du meinst, vertrau' es meinem Ohr!" (II. Akt).

So endet das Fragment[2]), wie es schon zu Lebzeiten des Dichters gedruckt[3]) und sogar aufgeführt worden war (29. April 1868). Er konnte oder wollte dies Werk nicht beendigen. Unter den vielen Gründen, die man diesem Umstande zuschreibt, berichtet Frankl[4]) von einem sehr merkwürdigen. Grillparzer hatte das Manuskript nach Döbling mitgenommen, wo er sich im Sommer aufhielt; und in dem Hause, in dem er wohnte, waren Kinder, die ihm sehr gefielen. Sie kamen öfter zu ihm oder klopften an seine Thür, und da er sie nicht davonjagen wollte, verlor er bei der fortwährenden Störung die Stimmung und konnte das begonnene Werk nicht vollenden. Ferner drohte der Konflikt sich zu einer politischen und religiösen Tendenz auszuwachsen, und so zog er es vor, das Stück unvollendet zu lassen. Wir kennen aber aus Mitteilungen seiner Zeitgenossen den Plan des Werkes. Laube behauptet, der Dichter habe ihm gesagt, daß er den Gang der Handlung „total vergessen habe". Frau Littrow-Bischoff[5]) sagt, daß in den folgenden Akten Ahasverus sich edel aber schwach zeigen, und daß Haman, der biblischen Überlieferung gemäß, den Kleinlichen, den Ehrgeizigen hätte abgeben sollen, der sich an Mardochäus rächt, weil dieser ihm die Ehren vorenthält, die er von ihm erwartete. Esther hatte ihre Religion und ihre Abkunft

[1]) „Es ist! — der Ton entschied!" So sagt auch Jason in den „Argonauten" (III. Akt), als er eben gehen will und Medea seinen Namen nennt: „Das war's Medea! Komm zu mir!"

[2]) Nach dem Tode des Dichters wurden noch weitere Scenen veröffentlicht (XIV, S. 216—231).

[3]) Im „Dichterbuch aus Österreich", das von Kuh herausgegeben wurde (1863).

[4]) A. o. O., 2. Aufl., S. 31.

[5]) „Aus dem persönlichen Verkehr mit Grillparzer" (Wien 1873). Doch scheint dies Buch mit Vorsicht benutzt werden zu müssen. Gute Angaben machen aber Scherer (a. o. O. S. 267 u. folg.) und Sauer (a. o. O. S. 78).

dem Könige verborgen gehalten, das sollte sie zu Grunde richten. Sie ist genötigt, sich der Intrigue zu bedienen, und in dem Stücke hätten die Gedanken über das Verhältnis der Religion zu dem Staate ausgesprochen werden sollen — Ideen, die hervorgerufen wurden durch ein Ereignis, das die Gesellschaft Wiens beschäftigte. Die Wiener Geistlichkeit nämlich wollte der gestorbenen protestantischen Gattin des Erzherzogs Karl die letzten Ehrungen vorenthalten. Und aus dieser Veranlassung wurden diese Gedanken angeschlagen, um die sich sonst der Wiener nicht viel gekümmert hätte. Wie Esther eine Intriguantin und Ahasverus ein schwacher Fürst werden sollte, so sollten Mardochäus und Haman zu Vertretern verschiedener religiöser und politischer Prinzipien werden. Mit Recht sagt Scherer[1]), daß man fast dem Dichter hätte zürnen mögen, wenn er dadurch seine genialste Schöpfung verdorben haben würde.

Wie dem auch sein mag, wir haben Grund uns darüber zu freuen, daß das Fragment in der vorliegenden Form gefällt und befriedigt.

Schon der Lieblingsdichter Grillparzers, Lope de Vega, hatte in seinem Drama „La hermosa Esther" (1610) diesen Stoff behandelt. Grillparzer giebt in seinen Studien eine Inhaltsangabe[2]) dieser Dichtung und lobt es, daß der spanische Dichter den Haman und nicht den König den bewußten Mädchenmarkt veranstalten läßt.

Wie wir schon erwähnt haben, führt auch Grillparzer diese Abänderung der biblischen Erzählung in sein Drama ein, dadurch ge-

[1]) A. o. O. S. 268.

[2]) Werke VIII, S. 118. Es würde zu weit führen, zu untersuchen, inwieweit Grillparzers Bewunderung für dieses Werk gerechtfertigt, und inwieweit das deutsche Drama von dem des Spaniers beeinflußt worden ist. Freilich haben wir auch in unserem Fragmente die „ruhige Schönheit in dem Gespräche zwischen Esther und Mardochai", aber es fehlt darin der „Entschluß Esthers, sich vor den König zu stellen, aus dem Wunsche abgeleitet, ihrem leidenden Volke nützlich zu sein" — eine Idee, die er „glücklich" nennt. Der übrigens natürliche Kontrast zwischen Mardochäus und Haman ist schon in der biblischen Erzählung vorhanden und auch in dem Fragment, in den nach dem Tode des Dichters erschienenen Scenen gut angedeutet. Die „naive Sinnlichkeit" des spanischen Dichters finden wir auch bei Grillparzer wieder. Und wenn der Verlauf der Handlung im spanischen Drama „unschuldig und simpel" genannt ist, so finden wir diese Eigenschaft auch bei unserem Fragment, freilich mit der Zuthat alles dessen, was der poetischen Natur Grillparzers eignet. Wahrscheinlich aber hätten im Verlauf des Dramas die erwähnten guten Eigenschaften verloren gehen müssen, und so mag Grillparzer wohl aus diesem Grunde die Vollendung dieser Dichtung unterlassen haben.

winnt der Ahasverus einen vornehmeren Zug, und er kann seinem Minister sagen:

„Der Gemeine rät nur ewig das Gemeine."

Ahasverus hat auch ganz die den Grillparzerschen Helden eigenen Züge. So die nachdenkliche Schwermut, die Tiefe der Gedanken und die Schwäche im Handeln. Esther dagegen ist heiter und stark wie die Personen seiner besten Werke, wie Hero, wie Rahel, und Bulthaupt (III, S. 92) bemerkt trefflich: „Wie die Schwester zum Bruder verhält sich die Braut König Ahasvers zu dem frischen Küchenjungen des Bischofs von Chalons." In beiden ist keine Spur von der Unentschlossenheit des Dichters enthalten, sie legen einen heiteren, starken und praktischen Sinn zu Tage, wie ihn diejenigen besitzen, die dazu bestimmt sind, siegreich aus den Kämpfen des Lebens hervorzugehen.[1])

[1]) Racines „Esther", 1689 für die Schülerinnen von Saint-Cyr geschrieben, kann mit unserem Fragment nicht verglichen werden, weil die französische Tragödie gerade da anfängt, wo unser Fragment endet. Sie behandelt die Befreiung des von Haman ungerechterweise verurteilten Volkes durch die nun Königin gewordene Esther.

„L'aimable Esther à fait ce grand ouvrage."

Die Heldin hohen Standes erscheint in der That als ein Muster von Anmut, Frömmigkeit und Bescheidenheit, so daß sie mit einer pädagogischen Absicht den Jungfrauen der hohen Gesellschaft jener Zeit gegeben werden konnte. Ahasver ist brillant, mächtig und ritterlich, ein Widerschein des „Roi soleil", — Mardochäus ist der Demütige, der erhöht wird; Haman der schlechte, verwegene und feige Ratgeber wird erniedrigt. Die religiöse Poesie, die dieses Werk beseelt, das zarte, ruhige Gefühl der Frömmigkeit, eine gewisse Naivetät, von der das Ganze leicht angetönt ist, giebt diesem „divertissement d'enfants", wie es der Dichter bescheiden nannte, denselben Charakter eines dramatischen Idylls, den auch unser Fragment, allerdings aus andern Gründen hat.

Fragmente. — Melusine.

Die Scene „Hannibal und Scipio“ wurde auf Veranlassung einiger Damen aufgeführt und sehr beifällig aufgenommen.[1]) Der Ertrag sollte für ein Schillerdenkmal verwendet werden. Diese Scene eignet sich infolge der kraftvollen Reden, sowie auch der allgemein bekannten und darum interessierenden Ereignisse und Charaktere wegen ganz besonders zu Gelegenheitsaufführungen. Denn weder der alte Hannibal von Karthago, der mit dem Scipio Africanus verhandeln und ihm den Frieden vorschlagen muß, noch der junge heldenhafte Römer, der um den Gedanken der Weltherrschaft Roms streitet, brauchen exponiert zu werden wie andere, unbekannte Helden. Es genügte vielmehr die Nennung dieser Namen, um alte Sympathien wieder zu wecken.

[1]) Fäulhammer sagt (a. o. O. S. 171): „In welcher Zeit ‚Hannibal und Scipio‘ entstanden, das ist schwer zu ermitteln. Der Ton des Ganzen läßt auf die Mannesjahre nach 1831 schließen.“ Und Sauer giebt in der fünften Ausgabe der Grillparzerschen Werke das Jahr 1835 als das Entstehungsjahr an. Die Übereinstimmung in Gedanken und Ausdruck der Worte des Scipio:

„Vom Wechsel frei und unaufhaltsam wie
Der Wesenkreis im Umschwung der Natur
Geht unsers Staates immer kreisend Rad“ —

mit jenen Rudolfs II. im „Bruderzwist“, wo dieser sagt:

„. . . . weil es einig mit dem Geist des All
Durch Klug und scheinbar Unklug, rasch und zögernd,
Den Gang nachahmt der ewigen Natur“ (III. Akt.)

kann auf eine gleichzeitige Entstehung hindeuten. Obgleich wir nicht genau wissen, wann der „Bruderzwist“ geschrieben wurde, vergl. S. 346, so werden wir wohl nicht irren, wenn wir die Verse des Scipio und Rudolfs als um das Jahr 1848 entstanden annehmen. Es ist die Zeit, in der mehr als je die Seele des Dichters durch die politischen Gärungen beunruhigt war und für die Erhaltung, für die Einheit des Vaterlandes zitterte.

Grillparzer sagt, daß auch der besiegte Hannibal ihm als dem Scipio überlegen vorkomme, und daß der Feldherr der Karthager der Napoleon seiner Zeit sei.[1]) Aus dem Fragment geht jedoch diese Ansicht nicht hervor, denn wie Grillparzer selbst bekannte, ist Scipio in ein viel günstigeres Licht gerückt. Scipio, der glänzende Redner und herrliche Held, verkörpert den Gedanken der Weltmacht Roms, um dessentwillen jeder Bürger sich als Sklave des Staates fühlte, während Hannibal sich auf die Brust schlagend ausruft: „Hier ist Karthago!" So ist die Minderwertigkeit der Herrschsucht gegenüber dem politischen Genie, die Ursache der Niederwerfung Karthagos durch Rom, dargethan.

Das Fragment hat gewiß die Vorzüge der Volkstümlichkeit, bringt aber nichts Originelles, ja es zeigt sogar einen leichten Hang zur Rhetorik. Den Stoff hat der Dichter, wie es Frankl (a. o. O. S. 51) angiebt, dem Plutarch entnommen.

Außer den schon besprochenen Dramen und Fragmenten hatte sich Grillparzer noch mit einer großen Anzahl anderer Stoffe beschäftigt, die er aber nicht mehr ausführte und sie uns als Bruchstücke oder Entwürfe hinterließ.[2])

Wir wissen darum, daß er an einen Cyklus von sechs Dramen aus der römischen Geschichte: „Die letzten Römer" (1819—1822) dachte. Sie sollten der Zeit von Marius und Sulla (die auch Grabbe beschäftigte) bis Octavian entnommen werden und „Marius und Sulla", „Crassus und der Fechterkrieg", „Pompejus und Cäsar", „Brutus", „Die Triumvirn" und als ein Nachspiel „Octavianus Augustus" heißen. Auch „Spartakus", von dem wir schon S. 327 (Anm.) gesprochen haben, hätte wahrscheinlich ein Drama in diesem Cyklus werden sollen.

Grillparzer dachte auch daran (1819), eine Tragödie „Brutus der Ältere" zu schreiben, kam 1830 wieder auf diese Idee zurück, angeregt durch die elfte Novelle von Matteo Bandello, und hob

[1]) Frankl (a. o. O. S. 51).

[2]) Sie befinden sich in dem 3. u. 4. der sechs Ergänzungsbände zur dritten Auflage (1878—79). Diese Bände entsprechen dem 13. u. 14. Bande der Ausgabe von 1888, und dem 11., 12., 13. der fünften Ausgabe in zwanzig Bänden.

hervor, daß diese Novelle auch schon von Lessing zu dem fünften Akte seiner „Emilia Galotti“ [1]) benützt worden sei.

Von all diesen Stoffen aber arbeitete er keinen aus, vielleicht weil er fürchtete, in eine traditionelle Art von Dramenschreibung zu verfallen, die seiner Originalität geschadet haben würde.

Schade ist es aber, daß er uns keins jener Dramen gab, die er der hebräischen Geschichte zu entnehmen gedachte. So z. B. „Samson“ (1829)[2]) und „Die letzten Könige von Juda“ (1819 bis 1822), in denen er denselben Stoff zu bearbeiten beabsichtigte, den später Hebbel in seinem „Herodes und Mariamne“ dramatisierte.[3])

Aber auch an Dramen aus der griechischen Geschichte dachte er, wie „Pausanias“, König von Sparta, und „Krösus“ (1822). Gerade dieser letztere war ein Stoff, der unserem Dichter ganz besonders lag, denn es sollte daraus hervorgehen „die Gefahr der Größe, die Glückseligkeit des Privatlebens“.[4]) Wie Hebbel dachte er auch an einen „Gyges“, in dem er den Nachteil eines allzugroßen Selbstvertrauens darzuthun gedachte[5]), eine Eigenschaft, die in dem Charakter unsers Dichters aber so ziemlich ganz fehlte.

Viele Ideen, die er in seinen Dramen darstellte, finden sich in den erwähnten Entwürfen. So war schon die titanische Figur des

[1]) Dies wird auch von Erich Schmidt im „Lessing“ (Berlin 1884) erwähnt. — 1843 kam Grillparzer wieder auf diesen Stoff zurück, gelegentlich der Lektüre der „Lukretia“ von Ponsard, von welcher er (XIV, 21) mit viel Achtung spricht.

[2]) Die Idee zu diesem Werke faßte er, als er das gleichnamige Oratorium Händels hörte (XIV, 69).

[3]) (XIV, 55—69). Charakteristisch ist die Bemerkung: „Er hält Mariamnen für die beste, aber doch für schwach und leicht fehlend.“ Der Charakter der Mariamne ist wie bei Hebbel: „rein, vornehm, stolz, edel, adelig“ mit der ganz Grillparzerschen Zuthat, daß ihr ein klarer Begriff von dem fehlt, was es heißt, in einem andern Wesen aufzugehen (vergl. S. 264 Anm.). Wir wollen, weil es zur Ehre unseres Dichters gereicht, noch hinzufügen, daß er aus seinem Herodes nicht einen Eifersüchtigen machen wollte, denn: „Othello hat das auf ewige Zeiten unmöglich gemacht.“

[4]) Bei dem Krösusstoffe wurde er vielleicht auch angezogen von dem Schicksalsgedanken, dessen Macht sich an Adrast offenbart. Adrast tötet unbewußt den eigenen Bruder und zeigt, ohne es zu wollen, dem Feinde den Weg zur Ersteigung der Burg zu Sardes. Den stummen Sohn des Krösus, der in der äußersten Gefahr zu sprechen beginnt, treffen wir wieder in der Person des Vaters des Mannes vom Felsen im „Traum ein Leben“.

[5]) (XIV, S. 89.) — Und den Neid wollte er in einem „Judas“ (1819) darstellen. Die Vermessenheit und ihren Sturz zeigte er im „Ottokar“.

Napoleon vor ihm emporgestiegen, als er noch mit dem Gedanken an Herodes sich trug, doch diesen Charakter führte er nachher in seinem „Ottokar" aus. In „Marino Falieri" (1821) sollte die Gattin des Dogen an dessen Arme von dem kühnen Steno beleidigt werden, ein Motiv, das er später im „Treuen Diener seines Herrn" durchführt. Aus der italienischen Geschichte beabsichtigte er ebenfalls einige Stoffe zu bearbeiten.[1]) — Die eitle Dalila seines „Samson" gestaltete sich ihm zur Rahel seines letzten Dramas, und dem Vater Dalilas begegnen wir in dem alten Isaak. — Die Zahl seiner hinterlassenen Bruchstücke, Stoffe und Charaktere ist eine außerordentlich reiche und wir können diesen kurzen Überblick wohl am besten mit den Worten Sauers[2]) schließen: „Wie jeder echte Dramatiker war Grillparzer stets umgeben von einem schier endlosen Gefolge seiner Phantasiegestalten, die sich gegenseitig ablösten und verdrängten, ersetzten und vermischten, von denen aber nur wenige zu voller Reife und Selbständigkeit, zu wirklichem Leben gedeihen sollten."

Die Liebe und Begabung Grillparzers für die Musik mußten den Dichter besonders geeignet erscheinen lassen, einen Operntext zu schreiben. Er verfaßte aber nur einen einzigen: „Melusine"

[1]) Im Jahre 1811 hat er die Inhaltsangabe eines historischen Werkes niedergeschrieben, das die Verschwörung gegen Galeazzo Visconti behandelt. (XIII, 296 u. folg.) Ferner beschäftigte er sich mit den Uberti und Buondelmonti von Florenz (XIV, 95 u. folg.), und vom Jahre 1812 ist uns ein ziemlich großes Fragment einer Tragödie „Die Pazzi" erhalten (XIII, 250—252), bei dem zwei interessante Punkte zu bemerken sind. Der erste ist, daß der junge Dichter Shakespeare nachahmt, wie z. B. die Worte zeigen: „Die ehrwürdige Matrone Florenz ist kindisch geworden und tanzt nach der Pfeife dieses Buben." Der zweite bemerkenswerte Punkt ist, daß Francesco Pazzi viele Züge des jungen Grillparzer hat. So namentlich die Misanthropie und die Unzufriedenheit mit sich selbst. Auch einen Anklang an Otto von Meran und an Don Cesar finden wir in diesem Charakter, dessen Liebe zu Camilla sich bis zum Wahnsinn steigert, während das Mädchen für ihn nichts empfindet, das über die Nächstenliebe hinausgeht. Um diese Zeit interessierten ihn auch verschiedene Stoffe aus der englischen Geschichte —wahrscheinlich weil er sich damals viel mit der englischen Sprache beschäftigte, und Shakespeares „Sommernachtstraum" zu einem Operntexte umarbeiten wollte.

[2]) A. o. O. S. 47.

(1823)[1]). der für Beethoven bestimmt war. Dieser aber ließ das Werk vier Jahre lang liegen und hatte nicht eine Note[2]) komponiert, als er 1827 starb. Die „Melusine" wurde aber zehn Jahre nach ihrer Entstehung (1833) von Konradin Kreutzer in Musik gesetzt, hatte jedoch keinen Erfolg.

War das Textbuch schuld daran? — Uns scheint es nicht so. Es hat eine an bühnenwirksamen Effekten und an phantastischen und glanzvollen Bildern reiche Handlung. Aber der Dichter hat sich wohl von der Phantasie zu weit hinreißen lassen, er hat zu viel Verwandlungen eingeführt, durch die er den Zuschauer verwirrt, anstatt ihn zu fesseln.

Ferner wollte Grillparzer, wie er es immer zu thun pflegte, den Gedanken durch Zugrundelegung einer menschlichen Idee vertiefen. Eine Idee, die aus den Abenteuern des Ritters Raimund mit der Fee Melusine hervorgehen sollte. Aber die vielen scenischen Bilder machten das Werk eher einem phantastischen Ballett ähnlich.

Die „Melusine" ist ein Märchen, ähnlich denen, welche die romantische Schule zu Anfang unseres Jahrhunderts den Volksbüchern entnahm und sie in einem neuen Gewande und mit allen Zuthaten der Kunst geschmückt, ihrem Publikum wieder vorsetzte.

Melusine ist wie ihre beiden Schwestern eine Wasserfee, eine Sirene, die frei und in Menschengestalt während sechs Tagen in der Woche eine übermenschliche Macht besitzt. Am siebenten Tage aber muß sie in einem Fischleibe ihr ursprüngliches Element wieder bewohnen. Sie verliebt sich in Raimund, den jagend sie von einem Brunnen aus gesehen hat. Sie schläfert ihn ein und giebt ihm einen Ring, der ihn zu ihr bringt, sobald er ihn umdreht. Wirft er ihn aber von sich, dann ist er auf ewig von der Fee getrennt. Als Raimund erwacht, noch wie entrückt in dem Gedanken an die Schön-

[1]) Im Band XIV, S. 112 ist unter dem Jahre 1822 zu lesen: „Drei Stücke einer leichteren Gattung sollen hintereinander gemacht werden. Als skogo der üblen Laune, zur Unterhaltung: Die schöne Melusine; Drahomira; Des Lebens Schattenbild. —

Von „Drahomira" haben wir S. 372 (Anm.) gesprochen, und aus dem dritten Stoffe ist „Der Traum ein Leben" geworden.

[2]) Henri Blaze de Bury schreibt in dem schönen Artikel „Le poète Grillparzer et Beethoven" in der „Revue des deux mondes" 1886 (Bd. 74, S. 337—364) ausführlich über das Verhältnis unseres Dichters zu dem großen Musiker, besonders aber S. 357 über das Textbuch.

heit der Fee, interessiert ihn nichts mehr, auch seine Verlobte Bertha nicht. Er folgt der Melusine, in deren Palast er glückselige Tage verbringt. Sein Diener Troll, der ihm folgte, findet aber bald, daß diese anhaltenden Genüsse, dieser abwechselungslose Sinnenrausch zu haltlos, zu schal seien und nur für Feen geeignet sein könnten, die körperlos sich von Schaum nähren.

Es ist ein geistvoller Zug gewesen, daß der Dichter die Figur des Troll eingeführt hat; sie ist nicht nur die komische Person, sondern sie vertritt auch die Wirklichkeit in den Bildern der Phantasie. Und Melusine sagt zu Raimund mit Bezug auf Troll: „Laß ihn reden. Er spricht nur aus, was du denkst!" und dann zu Troll: „Sprich immer!"

Auch Raimund ist der Genüsse überdrüssig geworden und sehnt sich nach „Thätigkeit".

Es ist gerade an einem siebenten Tage, an einem Tage, den Melusine in ihrem Elemente zubringen muß. Der Ritter schwört, daß er sie nicht mehr rufen, noch es versuchen werde, sie wiederzusehen. Er hält aber nicht Wort, und von Troll veranlaßt, ruft er Melusine und sieht sie in ihrem Fischleibe. Entsetzt flucht er ihr und wirft den Ring von sich. Melusine ist für ihn auf immer verloren, und Reue und Schmerz vernichten Raimund.

Die Niedergeschlagenheit desselben ist meisterhaft geschildert und sogar diese Skizze von einem Helden weist auf dessen Verwandtschaft mit den herrlichen Gestalten unseres Dichters hin.

Raimund hat das Bewußtsein von seinem Dasein fast verloren. Und als Graf von Forst ihm sagt: „Das unselige Abenteuer hat Euren Ruf untergraben. Der Christ, der Mensch, der Ritter wendet sich von Euch ab. Der Name Eurer Väter ist befleckt," antwortet er: „Sieh da! doch noch eine Stelle, die schmerzt!" wie von einem neuen Schmerze zu dem Gefühl für das Leben erweckt.

Die Verbindung des Sterblichen mit den Geistern konnte von keiner Dauer sein. Raimund und Melusine waren zwei Naturen von ganz verschiedener Art, und so mußten, trotz der unüberwindlichen Liebe die Bande zwischen ihnen zerreißen, wie zwischen Sappho und Phaon, wie zwischen Primislaus und Libussa. Erst wenn auch Raimund, der Fee gleich, ein Geist geworden ist, wird er sie besitzen und glücklich mit ihr sein. Und so stürzt er sich denn in das Grab, das seinen Namen als Aufschrift trägt, und erscheint, glücklich

mit der Meluſine[1]) vereint in der Apotheoſe, mit der die Handlung ſchließt, während der Chor die für eine Oper zu tiefſinnigen Verſe ſingt:

„Wem ſich höh're Mächte künden,
Muß auf ewig ſich verbünden,
Oder nahen mög er nie:
Halben Dienſt verſchmähen ſie!“

[1]) In der Sage verſchwindet die Fee, nachdem ſie von Raimund (Herzog von Poitiers) in dem Bade überraſcht worden iſt, und zeigt ſich auf dem Turm, als einer der Grafen von Poitiers im Sterben liegt — alſo wie die „Weiße Dame“ und ähnlich wie die „Ahnfrau“. Die Sage der Meluſine wurde zum erſtenmal um 1390 von Jean d'Arras in einem lateiniſchen Gedichte behandelt, das, ins Deutſche überſetzt, ein namentlich in Böhmen ſehr verbreitetes Volksbuch wurde.

Gedichte. — Erzählungen. — Schlußbetrachtung.

Grillparzer pflegte zu sagen, daß seine Gedichte seine Biographie seien und vielleicht widersetzte er sich gerade aus diesem Grunde der Herausgabe derselben noch mehr als der seiner letzten Tragödien. Außer Sammlungen, wie die „Tristia ex ponto“ (1835), erschienen von ihm nur wenig Gedichte zerstreut in Almanachen und Zeitschriften. Auch nach dem Tode des Dichters noch gab man seine Lyrik im Manuskripte von Hand zu Hand.

Sie ist freilich das Schwächste der Schöpfungen Grillparzers, und er selbst gab auch zu, daß seinem Talente die lyrische Seite fehle. Dennoch aber sind seine Gedichte für uns bedeutungsvoll, denn in ihnen legt der Dichter aufrichtige, vertrauliche Geständnisse nieder.[1])

Durch die Vernachlässigung der Form verloren seine Gedichte allerdings so viel, als sie durch die Wahrheit der darin ausgesprochenen Gefühle gewinnen.[2])

Es ist ein resignierter Pessimismus, mit dem er alles betrachtet, und der auch den wenigen heiteren Gedichten wie ein Mollaccord zu Grunde liegt.

Etwas zu viel Reflexion verdirbt uns oft den Genuß seiner Lyrik, der etwas Dunkles, etwas Unklares anhaftet, wodurch das Verständnis derselben beeinträchtigt wird und die unmittelbare

[1]) „. . . wie es denn überhaupt meine Gewohnheit war, zur Lyrik nur als einem Mittel der Selbsterleichterung Zuflucht zu nehmen, weshalb ich mich auch für einen eigentlich lyrischen Dichter nicht geben kann“. (X, 163.)

[2]) Fäulhammer (a. o. O. S. 217) schreibt die Minderwertigkeit der Gedichte, gegenüber der sehr sorgfältigen Form der Dramen, dem Umstande zu, daß seine Gedichte nicht wie seine Dramen von Freunden (Schreyvogel, Bauernfeld, Feuchtersleben) durchgesehen worden.

Wirkung verloren geht. Grillparzer fehlte der leichte lyrische Fluß, der wie eine Gabe der Natur, wie der Gesang bei dem Vogel ist — seinen Gedichten fehlt die unmittelbare Frische, durch die uns z. B. das Volkslied entzückt. Ein Beweis für den Mangel dieser Eigenschaften ist schon in seiner Verachtung der Volksgesänge gegeben, die doch von echten lyrischen Talenten, wie Goethe, Uhland und Heine, gerade so hochgeschätzt und denen stets neue Anregungen, neue Formen abgewonnen wurden.

Die Lyrik Grillparzers ist tief und trifft oft das Innerste der Dinge. Doch sie gleicht nicht dem Liede Goethes — in den Grillparzerschen Gedichten kommt ein gewisser Weltschmerz zum Ausdruck, und so erinnern sie manchmal an den Pessimismus des Italieners Leopardi.

Auch die Wehmut um die entflohene Jugend kommt bei Grillparzer wie in den Liedern des italienischen Dichters zum Ausdruck.

„Aloe, Aloe!
Blühest so schön,
Aber nur einmal
In Menschengedenken.
Aloe!
Wir leben nur eines,
Ein einziges Menschengedenken.
Wenn die erste Blüte vorüber,
Aloe, Aloe!
Wo Zeit für die zweite?“ [1])

Und dieselbe Seele, aus der das Gedicht:

„Mein Kummer ist mein Eigentum“

geflossen, schließt auch jeden Schmerz wie einen Schatz in sich ein.

Auch Goethe hatte die bittere Wonne gekannt, die in dem Auskosten der eigenen Schmerzen liegt, aber in seiner glücklich angelegten Seele verwandelte sich sogar der Schmerz zu jenem Genuß, der die zweite Form menschlicher Wollust ist. Für Grillparzer dagegen war das Einschließen des eigenen Schmerzes in sein Gemüt der Rückzug und die Verbergung einer verwundeten Seele in sich selbst. Die Entmutigung, aus der „Der Traum ein Leben“ hervorwuchs, der Schmerz um die Vergänglichkeit alles dessen, was wir wünschen und lieben, kommt auch in seinen Gedichten zum Ausdruck.

[1]) „Im Gewächshause“; Nr. 3 der Gedichte „Spaziergänge“ von 1829 (I, S. 53).

Es ist die höchste Steigerung des Schmerzes, der in sich selbst einen Trost findet, wie jene Krankheiten, die an ihrer eigenen Heftigkeit ihr Heilmittel zeitigen:

„Da kam's durch die Luft gezogen,
Saitenklangs, vernehmlich kaum;
Und sein Kummer war verflogen,
Und sein Leiden war ein Traum.

Derselbe Gedanke tröstlicher Ergebung wurde auch von Shelley in einem Gedichte „The sensitive Plant" ausgesprochen:

„. . . but in this life
Of error, ignorance, and strife
Where nothing is, but all things seem,
And we the shadows of a dream,
It is a modest creed, and yet
Pleasant if one considers it,
To own that death itself must be,
Like all the rest, a mockery.[1])

Grillparzer suchte nicht in seiner Umgebung die Ursachen zu seiner Unzufriedenheit; er gehörte nicht zu den nörgelnden Dichtern. Wenn er auch scharfe politische Gedichte schrieb, die er in seinem Schreibtische liegen ließ, so geißeln dieselben aber nur die Irrtümer und das begangene Unrecht der damaligen Regierung gegen das Vaterland, doch betrachtet er nie die politische Lage als Ursache der Unbillen, die er selbst zu ertragen hatte.

Wie die meisten modernen Dichter empfand auch er den scharfen Kontrast zwischen dem Leben und seinen Dichterträumen. Doch er schrieb nicht wie Heine spitzfindige Epigramme, sondern er berichtet nur Thatsachen, manchmal traurig, manchmal mit Ironie, immer aber spontan und aufrichtig.

Grillparzer ist auch kein Elegiker wie Hölty oder Matthissou. Die Lebhaftigkeit jener Phantasie, mit welcher er in seinen Dramen die Gestalten und deren mannigfaltige Umwelt geschaut und wieder geschaffen hat, beseitigte die Gefahr, daß er in einer seufzenden und unfruchtbaren Melancholie hätte stecken bleiben können. Welche herbe Energie und welche schneidende Heftigkeit zeigen seine Epigramme, die er wie auch seine Gedichte für sich selbst schrieb. Er hinterließ eine große Anzahl von Gedichten und Epigrammen, die zwar nicht

[1]) In diesem Leben des Kampfes, des Irrtums, der Unwissenheit, in dem nichts wirklich, sondern alles nur Schein ist, bleibt es zuletzt für den Betrachter ein bescheidener Trost, daß auch der Tod selbst, wie alles übrige nur eine Spötterei sein muß.

alle wertvoll und oft noch der letzten Feile bedürftig sind, deren aber viele eine Gedankentiefe aufweisen, aus der hervorgeht, wieviel Energie der sonst so Wankelmütige besaß, wenn er sich entschlossen hatte, die Trägheit abzuschütteln, in welcher er sich sonst einem Leben wehmutsvoller Beschaulichkeit hingab.

Zu einer eingehenderen Betrachtung der Grillparzerschen Gedichte ist hier leider nicht Raum, doch sei auf den ausführlichen Artikel August Sauers: „Proben eines Kommentars zu Grillparzers Gedichten“ [1]) hingewiesen, in dem treffende Erläuterungen wie auch mancherlei chronologisch neue Gesichtspunkte gegeben sind.

Grillparzer schrieb auch zwei Erzählungen. Aber trotz eines gewissen dramatischen Zuges in der Novelle „Das Kloster bei Sendomir“ (1828), deren ehebrecherische und dämonische Heldin eine Ähnlichkeit mit Marie Daffinger hat, trägt dieses Werk nicht zu dem Ruhme des Dichters bei. Die andere Novelle dagegen, „Der arme Spielmann“ [2]), ist eine der besten Gaben der Grillparzerschen Muse und bedeutungsvoll für die Kenntnis der Seele unseres Dichters.

Ein armer Spielmann kam öfter in das Lokal, in dem Grillparzer zu Abend speiste, spielte auf und lenkte so die Aufmerksamkeit unseres Dichters auf sich. Der Arme war stets rein und sorgfältig gekleidet und dankte mit lateinischen Worten für die Gaben, die man ihm reichte. Da er sich lange nicht mehr hatte sehen lassen, nahm Grillparzer an, daß er 1830 gelegentlich einer Überschwemmung seines Heimatsortes Brigittenau mit vielen Anderen umgekommen sei. Aus diesen wenigen Anhaltspunkten schuf unser Dichter die Erzählung, als er aufgefordert worden war, einen Beitrag zu einem Taschenbuche zu liefern. [3])

Dies Werk zeichnet sich aus durch eine objektive Darstellungsweise und durch die Knappheit, mit welcher der Charakter entwickelt und ohne Zuthat von Reflexionen vertieft ist. Bemerkenswert ist

[1]) „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft“, VII. Jahrg. (1897).

[2]) Diese Erzählung wurde 1848 veröffentlicht, aber nach Sauer (a. o. O. S. 88) ist sie schon seit längerer Zeit fertig gewesen.

[3]) Frankl (a. o. O. S. 47.)

die Schlichtheit, in der Grillparzer die Begebenheit erzählt, und mit der er das Schicksal in ergreifender Wahrheit schildert, das auf einer edlen, aber zum Leben ungeschickten Seele lastet.

Der Dichter goß seine ganze Seele in diese Figur, die seine individuellste und vielleicht objektivste Schöpfung ist.

Der Charakter dieses Geigers ist bis in die kleinste Einzelheit hinein beobachtet. So erzählt er uns, daß er einen großen Gefallen daran findet, einfache Schreibübungen zu machen, besonders aber Noten abzuschreiben, daß er nicht weiter studieren konnte, wenn ihm ein einziges Wort fehlte, und daß er darum für nachlässig und faul gehalten wurde. Die Erzählung, daß er im Examen einmal stecken blieb, weil er sich den Sinn des Wortes cachinnus[1]) nicht ins Gedächtnis zurückrufen konnte[2]), ist so voller Wahrheit, daß sie neben den psychologischen Studien der allerneuesten litterarischen Schulen standhalten kann. Sein Hang zur Musik ist mehr eine Liebe zu den Tönen an sich als zur Melodie oder Harmonie. Er phantasiert auf seiner Violine, wie es Grillparzer auf dem Klavier that.

Die Erlebnisse dieses Seltsamen sind einfach, Grillparzer läßt den Helden selbst sie erzählen und zeigt mit charakterisierender Anschaulichkeit die Eigentümlichkeiten von dessen Seele.

Als Sohn eines hohen Beamten verscherzt er sich durch die Sonderlichkeiten seines Charakters die Liebe des Vaters. Dieser hält ihn für einen Kretin, bricht seine Studien ab und stellt ihn in einem Bureau als Schreiber an. Nach dem Tode seines Vaters wird er um sein Vermögen gebracht. So kann er ein ehrliches Mädchen nicht heiraten, für das er eine zärtliche Neigung für immer behält.

Die Resignation, mit welcher der Held alle seine Erlebnisse erzählt und mit der er sein elendes Dasein erträgt, vervollständigt seinen eigentümlichen Charakter. Die unauslöschliche Güte und Vornehmheit seiner Seele geben ihm etwas von einem Heiligen. Seine Vorliebe für einfache, accordlose Töne, sein kindliches Ungeschick im Leben, diese Eigenschaften, belebt von dem Hauch einer Dichterseele, ließen den Spielmann zu einer originellen Figur werden.

Neuerdings ist auch in Italien in dem „Giovanni Episcopo“ von D'Annunzio ein Charakter geschildert worden, der mit dem unseres armen Geigers viel Ähnlichkeit hat. Die Gestaltung dieses außergewöhnlichen Menschen, in seiner geradezu krankhaften Un-

[1]) Heftiges Lachen.

[2]) Das ist Grillparzer selbst passiert (X, 25).

geschicktheit im Leben und in seiner inneren Vornehmheit, macht einen tiefen Eindruck und ist dramatisch kraftvoll wie die der deutschen Erzählung. Nur ist der „Christus patiens“ des italienischen Dichters weit unglücklicher, denn ihm fehlt jene milde Ergebenheit in das Unabwendbare, die eine so vornehme Eigenheit des schwermütigen und tiefen Grillparzer selbst ist.

Grillparzer hat nach dem Mißerfolg seines Lustspiels ganz auf die Gunst des Theaters verzichtet und sich in das regelmäßige Beamtenleben zurückgezogen. In seinem Testament von 1848 ordnete er sogar an, daß die Manuskripte des „Bruderzwist“ und der „Libussa“ zerstört werden sollten. Denjenigen, die ihn fragten, weshalb er sie nicht aufführen ließe, antwortete er: „Gefiele die Libussa, würde es mich kaum mehr freuen; mißfiele sie, würde es mich sehr schmerzen. Wen Gewinn nicht freut und Verlust schmerzt, der darf nicht spielen.“ [1])

Diese Worte geben uns einen Begriff von der leicht verletzlichen Seele, von der aristokratischen Denkungsart des Dichters, der laute Erfolge wenig oder gar nicht schätzte.

Grillparzer war eine große Seele, er mußte sich seinen Mitmenschen sehr überlegen und zugleich mitten unter ihnen sehr vereinsamt fühlen, da er bei seinem scheuen Wesen unfähig war, mit ihnen zu verkehren. So erklärt sich auch der absolute Mangel an erzieherischem Werte, an politischer oder religiöser Färbung in seinen Werken. Wenn längere Reden vorkommen, so sind sie nur der Ausfluß der Ideen des Dichters, ohne daß er die Absicht hätte, den Leser für seine Ansicht zu gewinnen, noch weniger aber sie durch sein Werk zu beweisen.

Dieser Mangel an Tendenz ist ein Verdienst bei unserem Dichter, der doch in einer an Stürmen und einander widerstreitenden Ideen so reichen Zeit lebte. Allein Grillparzer gehörte keiner Schule an und stellte seine Kunst nicht in die Dienste irgend einer Sache; jede Parteilichkeit war ihm fern, so erfolgreich auch einige künst-

[1]) Frankl, a. o. O. S. 29.

lerische Richtungen jener Zeit waren. Er giebt in seinen Dramen nur die reine Natur, dies allerdings im Gewande seiner unsterblichen Kunst.

Diese Selbständigkeit[1]) ist es zwar, weshalb er viele Jahre hindurch vergessen blieb und dies während jener stürmischen Jahre, die der Revolution von 1848 vorangingen und ihr folgten.

Doch von Laube wurden Grillparzers Werke der Bühne wiedergewonnen und zwischen 1850 und 1857 sämtliche herausgegebenen Dramen, mit Ausnahme des „Weh dem, der lügt" aufgeführt. Grillparzer wurde 1856 pensioniert. Er sah die Verjüngung seines Ruhmes, ohne daran das Interesse und die Befriedigung gehabt zu haben, die andere gewiß empfunden hätten. Schon in den ersten Jahren seiner Thätigkeit hatte er zu viel des Beifalls genossen und außerdem hatte er sich zu sehr in sein beschauliches Leben gewöhnt, als daß ihn der Nachsommer seines Ruhmes mit der Welt wieder hätte versöhnen können.

Der siebzigste Geburtstag des Dichters wurde sehr gefeiert, der achtzigste rief eine Begeisterung hervor, wie sie in Wien vielleicht nie gesehen worden war. Aus allen Ständen der Bevölkerung trafen Beglückwünschungen in der bescheidenen Wohnung des einsamen Greises ein, in demselben Heime, das er auch noch mit den Schwestern Fröhlich bewohnte, nachdem er 1864 Ehrenbürger von Wien geworden war, in demselben Hause, in dem er auch starb. Voltaire hatte, als er zum letzten Male nach Paris kam und enthusiastisch empfangen wurde, gesagt: „Vous voulez m'étouffer sous les roses."[2]) Mit einem Gefühl von Wehmut sagte Grillparzer: „Die Huldigungen, die mir dargebracht werden, betäuben mich. Mir ist, als ob ein Wolkenbruch auf mich niederginge. Es ist viel zu spät!"[3])

Der müde Dichter starb kurz darauf am 21. Januar 1872.

[1]) Grillparzer wollte allein stehen. Zwar bewunderte er Shakespeare: „Ich danke Gott, daß er da ist, und daß mir das Glück ward, ihn zu lesen und wieder zu lesen und aufzunehmen in mich." Aber er bemühte sich, ihn zu vergessen, denn: „er tyrannisiert meinen Geist, und ich will frei bleiben."

Er zog die spanischen Dichter vor, denn sie „sind zu rein menschlich mit ihren Fehlern mitten unter den größten Schönheiten, mit ihrer häufig nur gar zu weit getriebenen Manier, als daß sie den echten Quell des wahren Dichters: die Natur, die eigene Anschauungsart, das Individuelle der Auffassung irgend im Gemüte beeinträchtigen sollten. Der Riese Shakespeare aber setzt sich selbst an die Stelle der Natur, deren herrlichstes Organ er war, ich aber will frei sein und selbständig." (X, 190.)

[2]) „Ihr wollt mich ersticken unter Rosen."

[3]) Frankl, S. 52.

Grillparzer war kein Revolutionär in der Kunst, er wollte nicht alte Formen zertrümmern, um neue an deren Stelle zu setzen.

Er brach der Kunst nicht neue Bahnen wie die Psychologen; er ging die Pfade unserer Klassiker und litt deshalb in dem Glanze von Schiller und Goethe.

Grillparzer wußte die zartesten Abstufungen der Charaktere zu unterscheiden, aber trotz der Mannigfaltigkeit der von ihm behandelten Stoffe ist das Gebiet seiner Muse nicht besonders weit. In seinen Personen ist nichts von der kapriziösen Individualisierung, der wir bei den Psychologen begegnen; in dem vornehmen Gewand der Schönheit können die Grillparzerschen Gestalten gewisse Grenzen nicht überschreiten.

Unser Dichter giebt sich nicht mit großen historischen Konflikten ab, ja sogar in seinen Geschichtsdramen arbeitet er nur die psychologischen Momente heraus. Auf dem Gebiete der feinen Erotik zeigte er seine Meisterschaft. In der Sappho, der Hero, der Jüdin, Libussa, Medea und Esther besitzen wir eine Reihe weiblicher Gestalten, die, verklärt von der Kunst, in ihrer verschiedenen Art ihren Leidenschaften Ausdruck zu geben, in ihrer Lebensfülle und Jugendfrische uns entzücken. Es ist nicht mehr der einzige Typus des Weibes der Tragödie, dessen Charakter nur durch die Handlung oberflächlich bestimmt wird, wie es in dem das antike Theater nachahmenden Drama der Fall ist; es ist auch nicht die imponierende Kraft der Frauengestalten des klassischen deutschen Theaters, es ist vielmehr die besondere, eigenartige Schönheit, wie sie der Dichter in dem eingehenden Studium der Natur gefunden hat.

Der Hauptwert und der besondere Reiz der Werke und Gestalten unseres Dichters beruht auf der Verschmelzung der idealistischen klassischen Prinzipien mit dem eingehenden Studium der Wirklichkeit in ihren tausendfältigen Formen. Durch diese Vereinigung vermied er einerseits zu lebhafte Gefühlsäußerungen seiner Figuren und entging andererseits der Gefahr, leblose Schemen oder Typen zu schaffen. Sein Sinn für Harmonie in der Kunst verhinderte ihn, uns eine Penthesilea zu geben, die in der Leidenschaft den Mann zerfleischt, den zu umarmen sie so heiß begehrte, sein Blick für künstlerisches Ebenmaß machte es ihm unmöglich, eine Medea zu erschaffen als Typus des grausamen und wilden Weibes, an das wir nur aus Achtung vor den Überlieferungen glauben. Und gerade die Medea erklärte er uns, gerade sie brachte er uns menschlich näher.

Grillparzer konnte nur innerhalb eines gewissen Kreises tragischer Konflikte groß werden, doch diese Einseitigkeit wurde ihm dank seiner feinfühligen Künstlerseele zur Kraft. Zwar war er kein großer Schöpfergenius, kein Gründer einer neuen Schule, aber er war ein ganzer Dichter.

Allen seinen Werken liegt ein breiter Accord von unsäglicher Wehmut zu Grunde. Doch es ist nicht der Weltschmerz, es ist nicht die schon von den Romantikern ausgebeutete Gefühlsüberseligkeit, sondern ein Gefühl der Leere um sich selbst, der Gedanke an den schließlichen Triumph des Nichts. Es ist eine Art horror vacui, es ist die Überzeugung von der Eitelkeit der Welt.

Stimmen der Presse

über

„Il Dramma Tedesco del nostro secolo"

dal

Professore Dr. Sigismondo Friedmann

(Mailand 1893).

Weserzeitung (Bremen) 19. Dezember 1894.

Ein rühmliches Werk, das man auch wohl eine Frucht des Dreibundes nennen kann, ist soeben bis zum dritten Bande gediehen. Unter dem Gesamttitel „Il Dramma tedesco" hat Dr. Sigismund Friedmann, „Professore nella R. Accademia scientifico letteraria di Milano" unsere hervorragendsten nachklassischen Dichter dramaturgisch gewürdigt, im ersten Bande „Enrico di Kleist", im zweiten „I Psicologi", unter denen er Grabbe, Ludwig und vor allen den fast ausschliesslich darin behandelten Hebbel begreift, im dritten „Francesco Grillparzer". Es ist eine Freude, dem Autor zu folgen, der im Lande dieser Poeten und der reichen Litteratur, die sich mit ihnen beschäftigt, vollkommen heimisch, anscheinend selbst der verborgensten Aufsätze in den gelehrten Zeitschriften kundig, mit ebensoviel Gerechtigkeit als Feinfühligkeit seines Amtes waltet.... Aber auch die deutschen Forscher werden Friedmanns Werk mit Gewinn lesen. Giebt er uns doch gleichsam im Austausch von der italienischen Litteratur so manche interessante und wertvolle Kunde, und wer sich, um nur ein Beispiel zu nennen, mit der „Sappho" des österreichischen Dichters beschäftigt, wird das Material, das Friedmann über die Dramen von Marenco, Scevola u. a. beibringt, kaum unbenutzt lassen dürfen.

Die Darstellung ist frisch und lebendig, die Betrachtung immer gesund, ohne jede Neigung zur grüblerischen Haarspalterei und Originalitätssucht, das Ganze von einer wohlthuenden Wärme unterströmt. Kein zopfiger Gelehrter, sondern ein künstlerisch und menschlich frei empfindender Mann hat diese Bücher geschrieben.

Heinrich Bulthaupt.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen vol. 91, p. 435.

Das vorliegende Schriftchen soll eine Reihe von Abhandlungen eröffnen, in welchen der Verfasser die Gebildeten in Italien mit den wichtigsten Erscheinungen des deutschen Dramas seit Schiller bekannt machen will.... Ein Deutscher muss jedenfalls den Eindruck gewinnen, dass der Verfasser seine Aufgabe sehr gut gelöst hat. Die ausführlichen Inhaltsangaben sind anziehend und lebendig geschrieben.... Friedmann zeigt Belesenheit in der deutschen Kleist-Litteratur, aber doch auch selbständiges Urteil. Zwei Scenen, die von deutschen Beurteilern wiederholt getadelt worden sind (Ventidius im Bärenzwinger und die Todesfurcht des Prinzen von Homburg), finden in ihm einen beredten Verteidiger. Den Zusammenhang mit der Lebensgeschichte Kleists und mit den allgemeinen Zeitverhältnissen verliert der Verfasser nirgends aus dem Auge.... Er würdigt Kleist als Vertreter der realistischen Richtung, die im weiteren Verlauf der litterarischen Entwicklung immer mehr zu ihrem Rechte gelange. Man könnte wünschen, dass er sich über diesen Punkt etwas ausführlicher verbreitet hätte; doch wollte er sich dies vielleicht für die Fortsetzung seiner Arbeit vorbehalten, die hoffentlich nicht zu lange auf sich warten lässt.

Krakau. W. Creizenach.

Litterarisches Centralblatt 1894, No. 1, p. 19.

Das bereits im Jahrg. 1893, Sp. 1156 fg. dieses Blattes den beiden ersten gegenüber ausgesprochene Lob darf bei dieser, wieder gleich dem ersten Bande nur einem Dramatiker gewidmeten Studie in verstärktem Masse wiederholt werden. Um fremdsprachige Leser mit Grillparzer und der Eigenart seiner Dichtung vertraut zu machen, wird man kaum zweckmässiger und geschickter, als Friedmann that, verfahren können. Aber auch der mit Grillparzers Werken Vertraute wird gern dieser charakterisierenden Darstellung folgen, sich an treffenden Bemerkungen, wie über das Balladenartige der „Ahnfrau", erfreuen.... Friedmanns Belesenheit und vorsichtige Sicherheit seiner Urteile erscheinen dann doppelt anerkennenswert.

M(ax) K(och).

Litterarisches Centralblatt für Deutschland.

Der mit der deutschen Forschung wohlvertraute Verfasser will in einer Reihe von Einzeldarstellungen weiteren Leserkreisen die Kenntnis der bedeutendsten, Schiller folgenden deutschen Dramendichter vermitteln.... Trefflich ist die charakterisierende und leise

kritisierende Inhaltsangabe der fünf Dramen .... ausgeführt. Kleists Eigenart im Gegensatz zu Schiller und zur romantischen Schule tritt anschaulich hervor .... Mit besonderer Vorliebe ist Hebbel behandelt .... Die charakterisierenden Inhaltsangaben seiner sämtlichen Dramen sind geschickt und anziehend ausgeführt .... Im ganzen verdient die Fortsetzung das dem Kleistband ausgesprochene Lob. . . . Wir haben es mit einer tüchtigen erfreulichen Leistung zu thun.

M(ax) K(och).

Deutsche Litteraturzeitung.

.... Friedmann will seine Landsleute mit der Entwicklung des deutschen Dramas seit Schiller in einer Reihe populär geschriebener Essays bekannt machen, und er stellt mit Recht eine Würdigung Kleists an die Spitze. Er schreibt aus voller Kenntnis des Gegenstandes heraus; er beherrscht die neuere Litteratur über Kleist vollständig, steht ihr aber keineswegs kritiklos gegenüber; er lässt das Persönliche zurücktreten zu Gunsten einer eindringlichen Charakteristik der Hauptwerke; er arbeitet überall das Wesentliche heraus, verschont seine Leser mit überflüssigen Einzelheiten und bestreut ihnen die Wege, die er sie führen will, reichlich mit Blumen, so dass auch diejenigen ihm gerne folgen werden, denen der spröde Dichter anfangs recht fremdartig erscheinen mag.

Prag. August Sauer.

Neue Freie Presse.

„Il Dramma Tedesco del nostro secolo“ dal Professore Dr. Sigismondo Friedmann. Milano, 1893. Der italienische Professor mit dem deutschen Namen hat in der Mailänder Akademie eine lange Reihe von Vorlesungen über das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts gehalten und dieselben in drei Bänden gesammelt. Der erste behandelt Heinrich v. Kleist, der zweite Friedrich Hebbel und ausser ihm noch Grabbe und Otto Ludwig, der dritte ist Grillparzer gewidmet. Mit vollständiger Kenntnis der deutschen Sprache und einem feinen Verständnis für dramatische Dichtungen ausgerüstet, hat Professor Friedmann sich mit einer Liebe und Ausdauer in die ästhetische Zergliederung der einzelnen Dramen versenkt, dass ihm kaum ein Deutscher darin gleichkommt. Er hat sich auch über den Lebensgang der Dichter genau unterrichtet und giebt ein vollständiges Bild von ihnen als Mensch. Dass es ihm nicht gelang, das Verhältnis Grillparzers zu Kathi Fröhlich klarzustellen, kann ihm nicht verübelt werden. Diese Aufgabe hat noch kein Litterarhistoriker gelöst. Er sagt im Vorwort, sein Hauptbestreben bei diesem Werke sei es gewesen, populär in gutem Sinne zu schreiben. Das ist ihm gelungen, und wir wünschen dem Buche weite Verbreitung.

La Rassegna Nationale.

Der Verfasser besitzt in hohem Grade die für den kritischen Schriftsteller wichtigste Eigenschaft — die Klarheit in Gedanken und Ausdrucksweise. Die beiden Bände, der Erfolg langer und gewissenhafter Forschungen, lesen sich, trotz ihres Reichtums an Gelehrsamkeit, leicht und bieten dem Leser Vorteil und Genuss.

Prof. Paolo Belleza.

Vita Moderna.

. . . . kurz — wie in den bewunderten Bildern des Morelli die Gestalten der Heiligen und des Christus ihres traditionellen Heiligenscheines — ihres transcendentalen Wesens entkleidet sind, und in ihrer realen Umwelt und ihrer Erscheinung als leibhaftige und leidende Menschen uns um so lebhafter interessieren — so besitzen diese Figuren des psychologischen Theaters nicht mehr die traditionelle, ideale, tragische Würde, sondern sie ergreifen uns um so stärker durch die Lebenswahrheit, in der sie dargestellt sind. Es sind Männer und Frauen, die wir kennen, deren intimste Herzensregungen, deren geheimste Gedanken wir belauscht haben und deren charakteristische geistige Veranlagungen uns bekannt sind. Diese und weitere Betrachtungen hat uns das Werk des Professors Friedmann eingegeben. Er lehrt uns mit künstlerischer Intelligenz die Werke der berühmtesten deutschen Dichter zu würdigen, die namentlich in der Geschichte des Dramas breite Spuren gezogen haben. Friedmann leistete uns einen grossen Dienst und vermehrte zugleich seinen schönen Ruhm eines gelehrten Schriftstellers und eines scharfsinnigen und tiefen Kritikers, den Ruhm, den er schon in Italien und im Auslande sich errungen hat.

Prof. Aurelio Stoppoloni.

La Perseveranza.

. . . . Auch diese neue Monographie Friedmanns weist alle die Vorzüge auf, die wir schon bei Besprechung des ersten Bandes hervorgehoben haben. Klarheit und Genialität der Exposition, Objektivität und Schärfe der Kritik, Reichtum der Gelehrsamkeit, guten Geschmack und Beobachtungsschärfe. . . . Alle Kritiker stimmen überein im Lobe des neuen Werkes des vortrefflichen Gelehrten, der sich durch Herausgabe dieses Werkes ein grosses Verdienst erworben hat, nicht nur den Fachleuten, sondern auch den Laien gegenüber. Die „Psychologen“ Friedmanns liest man mit Wohlgefallen und mit steigendem Interesse.

Prof. Marco Borsa.

Il Pregresso.

. . . . Die Art, wie Friedmann den Inhalt der Dramen angiebt, die vielen scharfsinnigen Betrachtungen, der reine Stil, die biographischen Notizen, welche die Werke der betreffenden Dichter erläutern, die tiefe Kenntnis der einschlägigen Litteratur und Kultur machen die Lektüre seines Werkes ebenso angenehm als lehrreich. Was wir namentlich lobenswert an unserm Kritiker finden, ist das knappe treffende Urteil, das einen souveränen Geist verrät und aus der Kritik eine zweite Schöpfung macht.

Prof. Pietro Toldo.

Illustrazione Italiano.

. . . . Das ganze Werk ist mit grosser Klarheit und in souveräner kritischer Methode geschrieben. B. T.

Nuovo Antologia.

. . . . Der erste der beiden bisher erschienenen Bände umfasst Kleist. Professor Friedmann schildert Kleists verschlossene und feurige temperamentvolle Natur, seine erhabenen Bestrebungen und sein unglückliches Schicksal. Dies alles weiss er in fesselnder Weise mit dem Inhalt und der Geschichte seiner Werke in Verbindung zu bringen . . . .

Grabbe setzt die psychologische Richtung Kleists fort. . . . Welch feiner Menschenkenner Hebbel gewesen ist, beweist Friedmann in seiner ausgezeichneten Analyse der Werke dieses Dichters. . .

Besondern Wert verleiht dem Werke Friedmanns die häufige Heranziehung der Arbeiten der bedeutendsten Kritiker, die er selbst wieder in objektiv-wissenschaftlicher Weise beurteilt. . . .

Wiener Familien-Journal (vol. II, n. 95).

. . . . So achtenswert der Plan des Werkes ist, so anerkennungswürdig ist auch die Durchführung desselben; mit tiefem psychologischen Scharfblick führt der Verfasser seine Leser in den Geist des grössten deutschen Dramatikers nach Schiller. . . . Dabei zeigt derselbe auch eine gründliche Kenntnis der ganzen deutschen Litteratur, sowie der modernen Germanistik überhaupt. . . . Und somit ist Friedmann der Anerkennung aller Verehrer der deutschen Litteratur sicher. . . . Marco Brociner.

Druck: Carl Meyers Graphisches Institut, Leipzig-R.